

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HYBRIDITÉ ET IDENTITÉ, LES ENJEUX D' *AUTO PORTRAIT EN VERT* DE MARIE NDIAYE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JAMIE HERD

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Le travail est l'amour rendu visible.

Khalil Gibran, *Le prophète*

Tout travail reste inachevé, mais je tiens à remercier les personnes qui ont travaillé avec moi pour accomplir celui-ci.

Un très grand merci à Martine Delvaux, ma directrice, qui avait assez de confiance en moi pour nous deux. Elle a su m'envoyer balader, et grâce à son soutien, j'ai tenu le chemin. En m'engageant en tant qu'assistante, elle a sécurisé mon bien-être financier. En me donnant du travail valorisant et en m'invitant à participer dans des projets académiques, elle a aussi nourri mon bien-être intellectuel et m'a haussé le moral.

Je voudrais remercier Issac Bazié d'avoir commencé ma traversée uqamienne du bon pied. Je le remercie de m'avoir fait douter en partageant ses réflexions sur la mémoire, le politique, la violence et le post-colonialisme. Ces points d'interrogation ont approfondi beaucoup ma propre réflexion.

Merci à Jean-François Chassay. Son calme et son sens de l'humour ont été une grande aide pendant mes crises de nerfs. Je tiens à le remercier d'avoir été un Père Noël extra, mais surtout d'avoir lu un courriel particulièrement long en anglais et d'avoir pris le temps de répondre avec justesse et générosité.

Je dois remercier Carole Damphousse d'avoir été une guide solide dans la jungle administrative. Merci à tous ceux de l'UQAM qui ont fait en sorte que les bourses FARE me parviennent. Sans ce soutien, j'aurais eu très faim.

Je souhaite remercier Andrée-Anne Clérmont d'avoir été ma première amie uqamienne mais spécialement d'avoir été une correctrice rigoureuse, juste et tendre.

Merci à tous les membres de ma famille et mes amis qui m'ont écoutée des heures d'affilée avec patience et amour. Je tiens à remercier particulièrement mon père, James, qui a passé des soirées sans fin à me préparer pour mes examens de français, les *flash cards* à la main. Merci à Chantal Carlier qui a toujours pris le temps de me corriger et qui a gardé son œil de lynx ouvert pour moi sur la presse et les parutions littéraires à Paris.

À mon mari, Julien Carlier, une dette impayable de gratitude et d'amour. Il a travaillé des longues années pour me permettre de m'épanouir dans mes études. Merci d'avoir été mon tout premier lecteur, d'avoir enduré mes sautes d'humeur, de m'avoir encouragée avec un soutien constant et sans condition. Merci pour ta patience infinie, les vacances au bord de la Garonne, les bons plats fait avec amour, les verres de pinard pour oublier de temps en temps... Merci d'avoir été là pour le meilleur et le pire.

Merci à Oscar, né en cours de route, de m'avoir donné le dernier coup de pied pour finir.

Pour le travail à accomplir, je remercie d'avance ceux qui prendront la relève.

TABLE DE MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	
MARIE NDIAYE, À L'INTERSECTION DE LA LITTÉRATURE ET DE LA PHOTOGRAPHIE.....	1
CHAPTIRE I	
DE L'HYBRIDITÉ.....	7
1.1 Photo-textualité et hybridité.....	7
1.1.1 L'hybridité littéraire de Mikhaïl Bakhtine.....	9
1.1.2 L'hybridité et les autres objets esthétiques	11
1.2 Une dynamique de la forme	14
1.2.1 Les espaces et les temps de l'hétérogénéité.....	15
1.2.2 L'entre-temps et l'après-coup de l'hybridité	16
1.3 Performative et parodique	18
1.3.1 Identité et performativité	19
1.3.2 Répétition, mimétisme et parodie.....	22
1.3.3 Un tiers espace –négociation, dialogue et dialectique	24
1.4 Métissage : une notion voisine.....	26
1.5 Relations et rhizomes	28
CHAPITRE II	
ABSENCES ET SURENCHÈRES	32
2.1 Structure de l'analyse.....	34
2.2 Cas de figure	35
2.2.1 Cadre	35
2.2.2 Des sœurs au théâtre.....	40

2.2.3	Mythes et Ressemblances	46
2.3	(Auto)portraits ou une logique des lieux	51
2.3.1	Lieux du possible : rendre le fictionnel réel	52
2.3.2	Lieux intimes : rendre le réel fictionnel	54
2.4	Écrire toujours l'autre	56
CHAPITRE III		
	ERRANCES, FUITES ET DISPARITIONS	58
3.1	Passages	58
3.1.1	Orientation	59
3.2	Des histoires de famille	60
3.3	L'itinérance et les situations difficiles	62
3.3.1	Parcours et périple	64
3.3.2	Les situations difficiles	66
3.3.3	Des lieux pour jouer	69
3.4	Est-elle une femme en vert ?	70
3.4.1	Métis : l'hybridité comme ruse	72
3.4.2	Méduse : l'hybridité comme seuil	73
3.4.3	Chimère : l'hybridité comme excès	75
3.4.4	Sur les traces des portraits	77
3.5	« Vous vouliez me voir ? » et d'autres questions de visibilité	79
3.5.1	Se rendre (in)visible ?	79
3.5.2	Qu'est-ce qu'un nom ?	85
3.6	De <i>ou</i> à <i>et</i>	86

CONCLUSION	
UNE NOUVELLE CARTOGRAPHIE.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	93

RÉSUMÉ

Ce mémoire est une étude d'*Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, une œuvre hors genre qui véhicule une identité subversive dans le climat sociopolitique actuel de la France. Il commence en situant cette œuvre dans le contexte de la production globale de l'auteure et dans celui d'une production actuelle croissante de photo-textes en France. Il procède ensuite en élaborant une définition de travail de l'hybridité à partir de plusieurs théories littéraires, culturelles, identitaires et photographiques. Comprise le plus simplement comme un entre-deux, l'hybridité est, selon nous, stratégique dans sa manifestation la plus radicale. Elle établit un lien entre la forme performative et parodique et l'identité comme mise en scène. L'analyse d'*Autoportrait en vert* se fait en deux temps. Il s'agit d'abord d'examiner comment le battement entre le trop-plein et le manque de forme et l'entrecroisement des genres et des médiums laisse émerger un tiers espace où une identité subjective multiple et subversive s'exprime. Ensuite, il analyse comment l'auteure met en scène cette identité subjective dans le personnage de la narratrice-écrivaine pour contourner les oppositions binaires afin de rendre visible et intelligible un soi littéraire subversif. Nous avançons qu'en menant la littérature et l'identité à l'état de crise dans ce photo-texte, Marie NDiaye crée un entre-deux et un entre-temps qui visent à ouvrir le contexte extra-littéraire et extra-photographique à une nouvelle conception de l'identité. En ce faisant, *Autoportrait en vert* ouvre de nouveaux espaces où les identités mineures peuvent s'écrire et se voir en France.

Mots clés : hybridité, parodie, genre, post-colonial, Marie NDiaye, autoportrait, photographie

INTRODUCTION

MARIE NDIAYE, À L'INTERSECTION DE LA LITTÉRATURE ET DE LA PHOTOGRAPHIE

L'hybridité est au cœur de l'œuvre de Marie NDiaye. Elle se manifeste dans le langage, les thèmes, les formes romanesques, les corps et les paroles de ses personnages. Elle est partie intégrante de ce *quelque chose* de violent et d'inquiétant dans la trame de ses romans, ce *quelque chose* d'étrange qui pousse les personnages à changer de forme ou d'identité, ce quelque chose de troublant qui n'est jamais dit (qui ne peut pas être dit) mais qui est le point de fuite vers lequel tous les mots s'orientent. L'écriture de NDiaye, particulièrement soignée et soutenue, est un exemple classique de l'hybridation langagière dans le genre romanesque. Un français impeccable est employé dans le discours des gens communs, campagnards, ou mal éduqués. Il est façonné pour décrire les corps grotesques des personnages et des réalités sordides. Ainsi, le langage des personnages non instruits d'*En famille* s'entremêle au langage littéraire de l'auteur, les accents et les expressions de la Guadeloupe se cachent dans l'écriture de *Rosie Carpe*, et la voisine de Lucy (personnage antipathique et vulgaire) s'exprime à travers un langage qui n'est pas le sien dans *La sorcière*. En même temps, si NDiaye mélange librement le réalisme et le merveilleux, forçant un réalisme sévère à contenir l'irréel, à l'inverse elle charge le magique d'une banalité pitoyable. Les personnages changent souvent de forme, peuvent devenir des animaux, sont familiers à un moment et étrangers à un autre. Et même quand le merveilleux est absent de ses récits, comme dans le cas de *Rosie Carpe* ou plus récemment *Mon cœur à l'étroit*, le réel est déconcerté et déconcertant par les apparences trompeuses ou par la folie fiévreuse des personnages. Est reflétée dans ces métamorphoses corporelles et ces entrecroisements génériques une mise en question de l'identité subjective qui se trouve au cœur de l'œuvre de NDiaye. Cette interrogation identitaire se traduit dans les thèmes d'appartenance familiale, sociale et raciale. Elle se manifeste également par la mise en jeu de ce qui constitue les genres littéraires. De même, l'écrivaine interroge l'identité féminine à travers la place prépondérante qu'occupent les personnages de femmes dans ses textes, leurs grossesses, leurs liaisons amoureuses, leurs vies de mères, de filles et d'amies.

Autoportrait en vert s'inscrit dans cette lignée tout en poussant les frontières littéraires à l'extrême, en proposant un entrelacement de photographie et de prose. Ce court texte mélange librement autobiographie et fiction, réalisme et merveilleux, journal intime et récit de voyage. L'emploi de la photographie d'une part, et l'attention particulière qui est accordée aux questions identitaires par l'incursion dans l'autobiographique d'autre part distinguent ce texte des autres. Situé à la frontière de plusieurs genres, à l'intersection de différents courants, et même à la limite de la production propre de NDiaye, *Autoportrait en vert* présente une forme particulièrement hybride.

Portrait fictif, esquisse factice, l'autoportrait fait par NDiaye n'en est pas moins réel ni moins sincère. Il est parodique, autobiographique sans être marqué de l'authentique, photographique sans constituer un certificat du réel. En même temps, la trace du réel qui persiste dans la photographie dérange le romanesque du récit et ramène le fictif vers le réel. L'un et l'autre se contaminent mutuellement. Dans un premier temps, *Autoportrait en vert* renvoie au genre du roman-photo, dont le premier exemple célèbre, *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach, a été publié en 1892. Considéré généralement comme inférieur à la littérature académique (la présence d'une image photographique étant communément jugée comme un élément populaire qui nuit à l'esthétique « noble » et à la capacité mimétique de la fiction), ce dernier genre connaît un nouveau succès lorsque des chercheurs tels Daniel Grojnowski et Jan Baetens ou des romanciers tels qu'Umberto Eco s'y intéressent.¹

Dans un deuxième temps, le récit de NDiaye s'inscrit dans ce genre vaste et vaguement déterminé de la photobiographie, selon la terminologie de Gilles Mora et Claude Nori, catégorie qui recoupe biographie et photographie.² Mora écrit dans « Pour en finir avec la photobiographie » que ce « nouveau genre mixte [...] serait cette double entreprise entre les

¹ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002 ; Jean Baetens, *Du roman photo*, Mannheim, Médusa-Médias et Paris, Impressions Nouvelles, 1992; Umberto Eco, *La flamme mystérieuse de la Reine Loanna*, Paris, Grasset, 2004. Le fait qu'Eco publie un roman illustré contenant des photographies en dit long sur le nouvel intérêt porté sur ce genre d'objet et sur sa crédibilité dans les cercles académiques. Roman sur la quête d'une identité perdue, le personnage évoque *Bruges-la-morte* dans l'incipit même : « Bruges, m'étais-je dit, je me trouvais à Bruges. Étais-jamais allé à Bruges-la-morte ? ». p. 7.

² *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

maines d'un même auteur : littéraire *et* photographique.³ » Si Mora a vu dans la photobiographie un rapport au « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune⁴, souvent les textes photo-narratifs remettent en question le rapport entre vérité et biographie. Ils inscrivent la tension entre présence et absence dans le jeu entre texte et image, et ils insistent sur la fragmentation temporelle. Depuis les années quatre-vingt, la production de ce type d'œuvre a considérablement augmenté. On y trouve entre autres *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La Chambre claire*, de Roland Barthes, *Suzanne et Louise* de Hervé Guibert, et l'œuvre au complet de Sophie Calle, pour ne citer que quelques exemples du contexte français. De même, la production photobiographique actuelle ne cesse de croître.

À l'intérieur de ce groupe d'œuvres, on remarque une production féminine qui pousse les tensions et contradictions de l'écriture de soi jusqu'à l'état de crise, qui inquiète les certitudes de l'identité et, souvent, la représente comme une mise en scène de *moi* multiples et fracturés par le temps. C'est le cas devenu classique de Sophie Calle, mais aussi d'autres photographes qui travaillent peu ou pas du tout avec les textes, comme Cindy Sherman, Nan Goldin et, avant elles, Claude Cahun. Cette crise est aussi opératoire dans le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, *Le voile noir* d'Anny Duperey, et dans bien d'autres textes publiés par des femmes. Enfin, c'est également le cas d'*Autoportrait en vert* de Marie NDiaye.

Ces œuvres exploitent un lien tacite entre les femmes et la photographie, entre les femmes et l'écriture de soi au cœur de ce genre contemporain. Ainsi, les mères, les tantes, les amies, hantent les récits de Barthes, de NDiaye, de Duperey et de Roubaud. La Méduse (la figure montreuse et hybride célébrée par Hélène Cixous de l'écriture féminine) est souvent évoquée pour expliquer le dispositif photographique. Mortelle et maternelle, la photographie entretient un rapport au féminin et aux femmes. Il n'est donc pas étonnant de découvrir que

³ Gilles Mora, « Pour en finir avec la photobiographie » dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2004, p. 115 La définition était finalement trop étroite. Les œuvres de Goldin et Sherman qui ne contiennent pas de texte en sont des exemples. Mais en même temps, la catégorie est devenue trop large, la commercialisation du genre veut que les autobiographies illustrées soient vendues comme des photobiographies. On se limitera à une comparaison des œuvres photo-textuelles. même si une comparaison entre les deux pratiques serait pertinente.

⁴ Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. 1975.

l'image occupe une place importante dans l'écriture des femmes, que cela soit une écriture de type autobiographique ou fictive. Dans tous les cas, le rapport entre image, écriture et identité est crucial. Il se manifeste dans le célèbre *Mémoires d'une jeune fille rangée*, quand Simone de Beauvoir tourne les pages de son album de photos, dans le regard froid et photographique de l'*Amant* de Marguerite Duras (texte qui devait, à l'origine, être un album d'images), et dans les portraits photographiques changeants et brouillés que transporte Fanny dans *En famille* de Marie NDiaye.

Si *Autoportrait en vert* est hybride par sa forme photographique et littéraire, et si cette forme entretient des rapports avec l'identité féminine ou les identités féminines qu'elle véhicule, elle représente également une identité métisse. Or, du point de vue des normes occidentales de la représentation d'une identité unique et cohérente, cette identité féminine et métisse est problématique car elle est double, sinon multiple. En ce sens, elle n'est pas conforme aux modèles de l'unicité, de la certitude et au discours de la vérité. De façon générale, la production de NDiaye est problématique car elle va à l'encontre des idées reçues sur l'identité nationale et l'appartenance culturelle. *Autoportrait en vert* met en scène les stéréotypes entourant la « visibilité » de l'identité culturelle et nationale, et surtout l'identité « raciale ». Ici aussi le livre de NDiaye se situe dans le contexte plus large (et qui va toujours s'élargissant) d'une production française. Sophie Calle écrit la nation et la culture dans plusieurs de ses ouvrages. Dans « Évaluation psychologique, sur une idée de Damien Hirst, 2003 », elle dessine un arbre généalogique comportant les informations sur l'identité nationale ou l'appartenance ethnique des membres de sa famille. L'artiste évoque la nation également par le biais des frontières. Elles sont implicites dans les histoires de voyage et centrales dans les ouvrages tel « L'Erouv de Jerusalem ». ⁵ Deux autres exemples récents de mise en scène des identités nationales dans le contexte français des photo-textes sont *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio et *Ce jour-là* de Willis Ronis. ⁶ Le portrait que fait Le Clézio d'un père français et blanc qu'il considère africain dramatise la non-coïncidence de l'identité

⁵ Dans Sophie Calle. *M'as-tu vue*, Paris, Éditions Xavier Barral. 2003, non paginé.

⁶ J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004 ; Willy Ronis, *Ce jour-là*, Paris. Mercure de France, 2006. Tous les deux sont publiés dans la même collection qu'*Autoportrait en vert* (« Traits et portraits »), dirigée par l'écrivaine Franco-tunisienne Colette Fellous.

culturelle, de la citoyenneté et de la race. Willis Ronis travaille à la jonction des images publiques de la France qu'il a prises en tant que photographe, et l'écriture de sa mémoire personnelle de ces mêmes clichés. Ces questions d'appartenance nationale, culturelle, raciale et familiale, sont également traitées dans *Autoportrait en vert* à travers le paradigme de la visibilité.

Française de culture, de langue et de nationalité, NDiaye revendique sa place dans la littérature française et non dans la littérature francophone. Pourtant, son nom de famille indique une origine africaine, même si elle insiste sur le fait qu'elle ne connaît pas cette culture. Cependant, dans le traitement des thèmes de l'appartenance et de l'origine sociale ou culturelle, l'écriture de NDiaye montre des affinités avec la littérature afro-américaine, antillaise, ou avec d'autres littératures des populations immigrantes ou migrantes, telle la littérature beur. Les métamorphoses des personnages peuvent renvoyer à une tradition kafkaïenne aussi bien qu'à une littérature post-coloniale et africaine. Il existe donc une ambivalence identitaire et littéraire chez NDiaye. Gagnante de plusieurs prix, dramaturge de la seule pièce contemporaine jouée par la Comédie française, elle est une écrivaine française « majeure ». En même temps, en raison des thèmes, des styles et des genres qu'elle explore, NDiaye remet en cause l'identité française et renoue avec la littérature post-coloniale au sens large.

Le présent mémoire est une étude d'*Autoportrait en vert* qui prend appui sur les théories de l'hybridité, et la forme photo-littéraire y est comprise comme le véhicule d'une identité subversive. Divisé en trois chapitres, il commence par une synthèse de plusieurs théories de l'hybridité. Ainsi, dans « De l'hybridité », nous formulerons une définition de travail de l'hybridité qui nous aidera à comprendre le fonctionnement de la forme hybride, surtout dans son rapport à la photo-littérature. Ensuite, nous verrons comment l'hybridité peut décrire l'identité pour venir enfin à une définition de l'hybridité en tant que stratégie. Dans le deuxième chapitre, « Absences et surenchères », nous aborderons la question du genre d'*Autoportrait en vert*. Nous verrons comment la surenchère des formes conduit à une absence de genre et comment le battement entre le trop-plein et le manque de forme laisse émerger un tiers espace où une identité subjective et subversive peut s'exprimer. La parodie, entendue comme une transgression des limites de la littérature et de la photographie, jouera

un rôle central dans notre analyse de la formation et de la déformation de l'œuvre. Dans le troisième chapitre, « Errances, fuites et disparitions », il s'agira d'étudier comment l'auteure met en scène l'identité subjective pour contourner les oppositions binaires afin de rendre visible et intelligible un soi littéraire subversif.

Si l'hybridité est, selon nous, une stratégie, elle l'est parce qu'elle prend un risque. L'hybridité formelle met l'œuvre en danger parce qu'elle met en jeu l'identité littéraire, tandis que l'hybridité identitaire prend le pari sur l'intelligibilité culturelle. Les trois chapitres de notre mémoire sont une analyse de ce risque. Ainsi, nous nous demanderons quels sont les dangers de ce genre de représentation de l'identité? Quels sont les enjeux pour Marie NDiaye et pourquoi prend-elle le risque de mettre en scène ce « je » si dangereux ? Enfin, où cette photo-écriture conduit-elle ?

CHAPITRE I

DE L'HYBRIDITÉ

1.1 Photo-textualité et hybridité

La notion d'hybridité se répand dans la société contemporaine. Dans cette ère de croissance technologique, il existe des voitures hybrides, des plantes hybrides, des langages informatiques hybrides. De même, les chocs culturels et les migrations des XX^e et XXI^e siècles ont suscité une nouvelle attention pour les mélanges culturels et ethniques. Ainsi, on parle également de métissage, notion voisine de celle d'hybridité (je reviendrai sur les différences terminologiques dans la section 4). L'hybridité présente l'hétérogénéité comme une unité, mettant ainsi en question les notions d'origine ou de pureté. En effet, ce qui est hybride a toujours au moins deux origines, et au lieu de se révéler impure parmi les purs, l'hybridité révèle qu'il n'y a que des impurs.

Souvent figurée comme monstrueuse, l'hybridité est ambivalente et paradoxale : elle attire et fascine parce qu'elle fait percevoir une différence, mais elle fait peur parce qu'elle menace l'ordre établi. Elle échappe au langage parce qu'elle est singulière, n'a pas encore de nom, ou résiste à la classification simple. Pourtant, parce que l'hybridité porte en elle deux éléments identifiables et nommables, elle est source intarissable de discussions.

En littérature, l'hybridité ne perd rien de son caractère monstrueux, repoussant les frontières discursives et génériques tout en les maintenant, au moins partiellement. Parler de l'hybridité en littérature revient à parler de ce qu'est la littérature, de ce qui ne l'est pas, et de ce qui se situe entre les deux. Elle transgresse les frontières en même temps qu'elle les indique et les circonscrit. Selon Jean Bessière, auteur de *Les hybrides romanesques*, « [...] la dissolution du littéraire s'entend comme une contamination de données codées comme

proprement littéraires et de données qui échappent à un tel codage [...]»¹. Ainsi, les œuvres hybrides posent la question, avec Jean-Marie Schaeffer et tant d'autres : « Qu'est-ce que la littérature ? »². Dans ce cas-ci, les questions suivantes sont posées : La littérature peut-elle être visuelle ? Peut-elle être photographique ?

C'est dans cette perspective de contamination mutuelle que les théories littéraires et culturelles, surtout celles de Mikhaïl Bakhtine et de Homi Bhabha, peuvent être tournées vers la photographie et aider à comprendre le fonctionnement des photo-textes dans leurs aspects formels et identitaires. Le contexte textuel et littéraire frôle le contexte visuel et photographique, changeant la perception que l'on a des deux. On constate que les définitions génériques et contextuelles se font dans la différence et se forment dans le cadre d'oppositions binaires. De cette façon, les rapports entre hybridité et identité littéraire et entre hybridité et identité subjective sont analogues. Comment se définir ? Où est la frontière entre moi et l'autre, entre les différents *moi* ? Comment *se* ressemble-t-on, et comment diffère-t-on de soi ? Et surtout : comment les identités subjectives hybrides peuvent-elles être représentées dans la littérature, l'image, ou un usage des deux ? Il s'agit, pour comprendre les intersections entre photographie et littérature, entre autobiographie et roman, entre identité sexuée et identité culturelle, entre forme photo-littéraire et identité subjective, d'examiner les théories de l'hybridité pour articuler ces interactions et comprendre leurs enjeux. La réflexion suivante tente d'élaborer une définition de travail de l'hybridité qui n'est pas une formule toute faite mais plutôt un ensemble de caractéristiques permettant de penser l'hybridité en tant que principe et résultat, en tant qu'une stratégie subversive de représentation qui passe par la langue et l'image.

¹ Jean Bessière. *Les hybrides romanesques*. Paris, PU de France. 1988, p. 7-8.

² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Seuil, 1989.

1.1.1 L'hybridité littéraire de Mikhaïl Bakhtine

Selon Mikhaïl Bakhtine, du moins en ce qui concerne le roman, « [...] tout est *ex-origine*, aussi il n'y a pas ici d'originalité.³ » Si dans *Esthétique et théorie du roman*, ce théoricien littéraire se donne l'objectif de définir le roman en dégagant les traits principaux de ce genre, il arrive à la conclusion qu'en tant que forme artistique, celui-ci est foncièrement impur.

Pour Bakhtine, la forme artistique (littéraire) est triadique : « [...] c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, et comme soudée à lui.⁴ » Il n'y a donc ni de formes pures, ni de réalités pures non médiatisées :

Il faut noter tout d'abord que dans l'objet artistique le contenu est donné entièrement formé et totalement incarné, [...]. Il n'est pas possible de détacher de l'œuvre d'art un élément réel qui serait un contenu pur, du reste, *realiter* (*sic*), la forme pure n'existe pas, non plus : le contenu et la forme s'interpénètrent et sont inséparables. Toutefois, pour l'analyse esthétique ils ne fusionnent pas et se présentent comme des grandeurs d'ordre différent : pour que la forme ait un sens purement esthétique, le contenu qu'elle embrasse doit avoir une signification cognitive et éthique, la forme ayant besoin du poids extra esthétique du contenu, faute de quoi, elle ne pourrait se réaliser en tant que forme.⁵

Entre forme, contenu et matériau, la frontière est floue et perméable ; néanmoins, elle demeure. Les formes, pour leur part, sont construites sur la base même des frontières qu'elles dressent par rapport à d'autres formes et d'autres médiums, et par l'entremise desquelles elles se définissent mutuellement. Les frontières peuvent être linguistiques ou rhétoriques, comme la ligne de partage entre le langage littéraire et le langage juridique, par exemple.

L'impossible séparation de ces trois composantes (forme, matériau et contenu) fait le lien entre les arts et la société. Écrire un roman, c'est forger une forme dans le langage (matériau) qui renvoie à une réalité (contenu) toujours déjà médiatisée. Ceci, souligne Bakhtine, est une des activités qui préoccupent tous les êtres humains (transmettre le

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1975, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

langage), mais le travail de transmission littéraire se reconnaît dans l'esthétisation des paroles. Le discours romanesque (et plus généralement le discours littéraire⁶) est *représenté avec art*.⁷

« Tout roman dans sa totalité, affirme Bakhtine, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investis en lui, est un *hybride*. Mais [...] c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé [...].⁸ » Le langage littéraire résonne de langages réels et historiques qui sont eux-mêmes des hybrides « organiques⁹ », des langages qui « [...] grouill[ent] de langages futurs et passés¹⁰ » qu'il appelle *sociolectes*, lesquels appartiennent à différentes strates sociales et relèvent de contextes extralittéraires. De même, le roman se nourrit des différentes formes et langages littéraires. Ainsi, il incorpore des genres intercalaires comme la parodie et la citation, devenant un jeu d'intertextualité.

L'hybridité (ou « l'hybridatisation » selon le terme de Bakhtine) de la forme est « [...] le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux.¹¹ » Ancrée dans un contexte social et culturel, la forme artistique est dotée aussi de sa propre historicité. En effet, avance Bakhtine, l'ouvrage change à travers le temps et à la lumière des ouvrages, des évolutions linguistiques, sociales et historiques qui lui succèdent :

Lorsque le dialogue des langages de telle époque se transforme, le langage du personnage commence à résonner autrement, étant éclairé différemment, étant perçu sur un autre fond idéologique. Dans ce nouveau dialogue, dans ce personnage et dans son discours, peut se fortifier et s'approfondir son intentionnalité directe ou, au contraire, ce personnage peut

⁶ L'auteur en fait autant quand il cite des textes autobiographiques « dialogiques », tels les écrits de Socrate, p. 187.

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹¹ *Ibid.*, p. 175-176.

s'objectiver totalement, la figure comique peut devenir tragique, le dénoncé devenir dénonciateur, etc.¹²

C'est en incorporant le discours d'autrui, et en le réinterprétant d'ouvrage en ouvrage, que les frontières entre le littéraire et l'extralittéraire sont transgressées et, qu'un discours littéraire autocritique, selon Bakhtine, se constitue finalement.¹³

1.1.2 L'hybridité et les autres objets esthétiques

Bien que *Théorie et esthétique du roman* soit dédié à la forme romanesque, les idées avancées par Bakhtine sont facilement adaptables à d'autres formes littéraires, et même à d'autres formes artistiques. Il est possible de penser l'*objet esthétique* de Bakhtine, « [...] un contenu artistiquement mis en forme (ou une forme artistiquement signifiante, qui matérialise un contenu)¹⁴ », comme la réalisation d'un contenu à travers un matériau non-linguistique ayant une forme visuelle ou auditive.

En effet, la pensée bakhtinienne est marquée par un langage visuel, surtout dans le concept d'*image du langage* (terme que Bakhtine donne à la réification d'un sociolecte à l'intérieur du langage littéraire)¹⁵, qui laisse supposer que l'hybridité entretient un rapport avec le visible. Ce recours à l'image montre que l'hybridité est à la fois un excès (la littérature contient des images) et une insuffisance (le langage ne suffit pas à rendre compte de la réalité, même fictive). D'autres penseurs de l'hybridité ont également choisi de passer par l'image pour parler de la lisibilité. Dans *Les lieux de la culture*, Homi Bhabha invite ses lecteurs à penser l'hybridité comme le négatif d'une photographie, afin de concevoir le double discours de l'hybridité dans l'écriture postcoloniale¹⁶, c'est-à-dire le battement

¹² *Ibid.*, p. 231.

¹³ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62. Les italiques sont ceux de l'auteur.

¹⁵ *Ibid.*, Voir le chapitre IV, « Le locuteur dans le roman » en particulier, p. 152-182.

¹⁶ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris. Éditions Payot et Rivages. 2007, p. 182 : « En dépit des apparences, le texte de la transparence inscrit une double vision: le champ du "vrai" n'émerge comme un signe visible d'autorité qu'après la division

subversif entre présence et absence de l'autorité coloniale dans les textes. Si Bakhtine souligne l'importance de l'*image du langage* dans le roman, Bhabha met l'accent sur la place centrale que l'image occupe dans l'identité en Occident : « Cette image de l'identité humaine et, de fait, l'identité humaine comme *image* – à la fois cadres ou miroirs familiers du sentiment de soi qui parlent du plus profond de la culture occidentale – sont inscrites dans le signe de la ressemblance.¹⁷ » Dans la relation entre littérature et identité, il y a donc des images.

Les objets photo-littéraires travaillent à cette jonction surprenante car l'image, surtout la photographie, est supposée être silencieuse. Pourtant, elle semble capable d'entrer en dialogue quand elle s'intègre à la forme hybride des photo-textes. C'est comme si « [*/e discours d'autrui dans le langage d'autrui*]¹⁸ » de Bakhtine devenait l'image d'autrui dans le langage d'autrui ou bien le langage d'autrui dans l'image d'autrui. Le verbal et le visuel deviennent inséparables sans pourtant fusionner. Cependant, pour que cette interaction soit possible, il faut considérer l'image photographique en tant que forme médiatisant le réel et non simplement comme son empreinte. Comme André Rouillé explique dans un entretien : « [d]ans n'importe quelle image, il y a toujours déjà un rapport dialogique avec le monde et les choses, une composition, une esthétique¹⁹ ». Longtemps considérée comme un signe purement indiciaire, la photographie a été privée d'un discours critique qui lui accorderait son travail de représentation, surtout une représentation *avec art*. Dans *La photographie*, Rouillé trace les procédés et les écarts de la photographie pour montrer qu'elle a « une forme », superposant non les langages mais des images : « [e]ntre le réel et l'image s'interpose

régulateur en déplaçant du vrai et du faux. De ce point de vue, la "transparence" discursive se lit mieux au sens photographique où une transparence est toujours aussi un négatif, amené à la visibilité par les technologies de renversement, d'agrandissement, d'éclairage, de projection – non pas une source, mais une ressource de lumière. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.* p. 144.

¹⁹ Rym Nassef, « Quelles images pour quelle réalité ? Entretien avec André Rouillé à propos de son ouvrage *La photographie* » dans *revoirfoto.com* [En ligne], <http://www.revoirfoto.com/p/index.php?lg=&c=7&pg=30>, page consulté le 17 avril 2006.

toujours une série infinie d'autres images, invisibles mais opérantes, qui se constitue en ordre visuel, en prescriptions iconiques, en schémas esthétiques.²⁰ » De plus, la photographie est

[...] la production d'un réel nouveau (photographique, au cours d'un processus combiné d'enregistrement et de transformation de quelque chose du réel donné, en aucun cas assimilable avec *le* réel. La photographie n'enregistre jamais sans transformer, sans construire, sans créer. [...] L'image se construit au fil d'une succession réglée d'étapes (le point de vue, le cadrage, la prise de vue, le négatif, le tirage, etc.), au travers d'un ensemble de codes de transcription de la réalité empirique : codes optiques (la perspective), codes techniques (inscrits dans les produits et les appareils), codes esthétiques (le cadre et les cadrages, le point de vue, la lumière, etc.), codes idéologiques, etc.²¹

Si l'écrivain se sert des langages et des genres non littéraires pour créer un objet littéraire, le photographe peut se servir des images non artistiques ou des procédés techniques pour créer un objet esthétique photographique. Toujours selon Rouillé, le référent d'une photographie est souvent, sinon toujours, une autre image.²² Ainsi, même si on peut remonter de l'image vers les choses, la photographie est une médiatisation du réel et non pas un accès direct au monde des choses.

Le photographe de Rouillé est entouré d'images non artistiques tout comme l'écrivain de Bakhtine est entouré de langages populaires et de formes anciennes dont il se sert et contre lesquels il s'écrit. Il propose une vision de la photographie en tant que « transmission d'un ordre visuel » comparable à celle d'un langage transmettant des mots d'ordre. C'est dans ce sens que l'image photographique, malgré son silence, est en quelque sorte dialogique et constitue un langage de signes silencieux mais structuré.

²⁰ André Rouillé. *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, 205-206

²¹ *Ibid.*, p. 93-94, 97-98.

²² *Ibid.*, p. 185-186.

1.2 Une dynamique de la forme

Comme le soulignent les directeurs de publication de *l'Art et l'hybride*, une collection d'articles présentant une réflexion sur la pluralité esthétique, « l'hybride touche à l'art en général.²³ »

C'est qu'à concevoir dans sa radicalité l'hybride débouche sur l'aporie de l'art même. [...]. Ce retournement de l'aporie apporte une lumière au fait même des œuvres : il nous dit non pas que l'art prend fin dans les formes extrêmes d'hybridité, mais que l'hybride touche, comme phénomène singulier et remarquable, à l'essence des œuvres.²⁴

Si l'hybridité touche à l'art en général, son intensité varie selon l'œuvre. Présente à différents niveaux et à divers degrés, elle varie entre la plus commune et la plus extrême des pratiques esthétiques, poussant toujours plus loin les frontières de l'art, incorporant des pratiques, des codes et des médiums anciennement considérés hors champ. Bien que les auteurs n'emploient pas le terme « espace », il est implicitement présent dans le vocabulaire des limites (qui désigne des zones) qu'on retrouve chez Bhabha et chez Bakhtine.

Conscients de ce mouvement dans le temps et l'espace, les chercheurs en sont venus à proposer de définir l'hybride comme une dynamique ou un principe :

[...] l'hybride faisait jouer, par un singulier miroitement, les positions respectives de l'artiste et celles du lecteur-spectateur-auditeur. Ainsi, penser les limites revenait toujours à penser ce qu'on pourrait nommer une dynamique des limites ; non pas un processus concerté, mais un devenir constaté après coup, relevé et reconnu dans les circonvolutions internes d'un matériau en état d'hybridation comme on dirait en fusion.²⁵

Cette dynamique des limites rappelle le battement du dialogue et l'oscillation de la dialectique des images. Il convient de souligner que ce « devenir constaté après coup » implique un temps incertain et peut-être « réversible » de l'hybridité portant les marques de la mise en scène. Alors, on peut concevoir l'hybridité comme un devenir dans le temps.

²³ Christian Doumet et al., « Avant-propos » dans *L'Art et l'hybride*, St. Denis, PU de Vincennes, 2001, p. 7-8.

²⁴ *Ibid.*, p. 7. les italiques sont ceux des auteurs.

²⁵ *Ibid.*

1.2.1 Les espaces et les temps de l'hétérogénéité

Dans l'article « Que peut la science pour l'art » dans *L'art et l'hybride*, Noëlle Batt explique : « Nous réservons donc le terme d'hétérogène à l'objet décrit dans sa phase pré-transactionnelle et celui d'hybride au même objet considéré dans sa phrase transactionnelle ou post-transactionnelle. » Selon elle, les œuvres hybrides « [...] rassemblent sur un même support ou dans un même espace-temps des *sous-genres littéraires, picturaux ou musicaux* différents [...] »²⁶.

Béatrice Bloch, autre chercheuse du groupe, formule trois définitions d'une « œuvre manifestement hétérogène » pour discerner des éléments plus ou moins disparates de sa forme. La première identifie « [...] l'utilisation de plusieurs « arts » ou médiums sensoriels par une même manifestation [...] »²⁷. La seconde relève de « [...] l'imitation feinte d'un art par un autre, à l'intérieur d'un autre [...] »²⁸, et la dernière montre « [...] l'intention protéiforme de l'artiste ou l'utilisation multipolaire qui est faite de son œuvre [...] »²⁹. C'est surtout dans la première mais aussi dans la deuxième définition que le temps d'avant la création de la forme est évoqué.

Les espaces (les supports mais aussi les champs artistiques) et les temps d'avant l'hybridation des formes ne sont localisables qu'en partie. La création d'une nouvelle forme réactualise une forme du passé, et cette nouvelle forme garde la marque de l'ancienne, de l'autre langage ou de l'autre médium. Cette trace, qui fonctionne à la manière d'un filigrane, permet un renvoi à un passé perceptible mais transformé par son actualisation dans le présent. Le temps de l'hétérogénéité est de ce fait à jamais inaccessible. Par conséquent, la trace

²⁶ Noëlle Batt, « Que peut la science pour l'art ? De la saisie du différentiel dans la pensée de l'art » dans *L'Art et l'hybride*, St. Denis, PU de Vincennes, p. 75.

²⁷ Béatrice Bloch, « L'œuvre « manifestement » hétérogène ? Propositions pour un débat » dans *L'Art et l'hybride*, St. Denis, PU de Vincennes, p. 173.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

désigne des frontières transgressées mais partiellement maintenues par une hétérogénéité persistante.

1.2.2 L'entre-temps et l'après-coup de l'hybridité

L'effacement imparfait des frontières formelles s'accompagne d'une confusion temporelle. Il est donc préférable de penser les temps de l'hybridité en termes d'entre-temps et d'après-coup. Ces moments se superposent.

Dans l'entre-temps, les éléments hétérogènes interagissent. Ce temps est celui de la création, mais aussi celui de la lecture (ou de la visualisation, dans le cas des images). Réversible, il comporte la composition (par l'artiste) ou la réception (par le lecteur – spectateur) d'une forme. C'est pour cette raison que Batt, lisant l'hybridité à travers des paradigmes « scientifiques », écrit :

L'opération de réception de ce type d'œuvre se fait donc en deux temps : dans un premier temps intervient la prise de conscience de l'hétérogénéité perçue comme un hiatus, un dissensus, comme la présence manifeste d'un élément asystématique dans le système ; dans un second temps, s'amorce une négociation dont la visée n'est pas une résolution de type dialectique impliquant la disparition de l'hétérogénéité, mais une mise en interaction des zones d'hétérogénéité afin de créer une nouvelle gamme de rapports, un nouveau type de coopération entre ces zones.³⁰

L'entre-temps n'est donc pas une étape intermédiaire entre un avant et un après. C'est plutôt le moment de la production et de la réception d'une forme qui, comme une pendule, est l'instance même de basculement entre deux pôles temporels et spatiaux.

Ce double mouvement de création et de réception conduit Tiphaine Samoyault à la conclusion suivante : « [i]l arrive alors ceci de paradoxal que l'hybride puisse être une forme, tandis qu'au départ il était le principe qui la détruisait. » Dans l'hybridité, on voit, selon son propos, un « [...] double mécanisme d'in-formation et de dé-formation³¹ ». Elle souligne

³⁰ Noëlle Batt, *loc. cit.*, p. 75.

³¹ Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène » dans *L'Art et l'hybride*, St. Denis, PU de Vincennes, p. 178.

comment les formes et les figures hybrides travaillent pour bousculer les certitudes génériques et historiques. Selon elle, l'hybridité « [...] concerne des procédés (substitution, inversion, collages) [...] ». En même temps, la forme hybride est « [...] marquée [...] du sceau de l'hétérogène et dont les caractères sont : l'entre-deux, la coupure, la métamorphose, la combinatoire, l'effraction, l'inquiétude, bref, tout ce qui naît d'un travail d'instabilisation [...] »³².

Le moment où la composition de la forme hybride et la lecture-visualisation sont achevées logiquement est celui de la perte de forme. Cette décomposition de la forme ancienne coïncide avec l'émergence d'une forme nouvelle qui se catégorise difficilement par rapport aux modèles existants. Ainsi, le paradoxe de l'hybridité tient dans le devenir de la forme hybride : on ne la comprend en tant que telle qu'après coup. Cependant, cet après-coup renvoie à l'entre-temps dans la mesure où il maintient l'incertitude de la forme.

C'est pour cette raison que Homi Bhabha associe le *post* avec l'*entre-temps*. Cet adjectif décrit des temporalités évasives et aide à en comprendre la superposition. En effet, il affirme que « post » n'est pas nécessairement séquentiel et que souvent, « post » est bien plutôt compris comme *au-delà*³³. Ce constat le conduit à écrire :

Etre dans l'« au-delà », donc, c'est habiter un espace « entre-temps », comme vous le dira n'importe quel dictionnaire. Mais habiter « dans l'au-delà », c'est aussi comme je l'ai montré, faire partie d'un temps révisionnaire, d'un retour au présent pour redécrire notre contemporanéité culturelle ; réinscrire notre communauté humaine, historique ; *toucher le bord le plus proche du futur*.³⁴

Le temps de l'hybridité revient sur le présent et le révisé au sens où il ouvre un interstice dans lequel une nouvelle interprétation du présent (de la forme, par exemple) et de ce qui l'a constitué est possible.

³² *Ibid.*, p. 178.

³³ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 30-31, 249-258.

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

1.3 Performative et parodique

Les formes hybrides sont performatives et parodiques en ce sens qu'elles sont des travestissements de formes, de langages sociaux ou d'images antérieures. Cette façon de penser la forme se rapproche d'une compréhension de l'identité subjective comme étant performative. Dans cette optique, la forme peut être comprise comme l'effet de pratiques artistiques qui citent et miment les normes d'un genre. Parallèlement, l'identité est comprise comme l'effet d'actes discursifs et corporels qui citent et miment les normes sociales. Comme la notion de littérature dans *Palimpsestes*, la forme photo-littéraire se définit au second degré.³⁵ Ainsi, l'hybridité photo-textuelle produit du sens par le biais des imitations, des transformations et des travestissements des genres photographiques et littéraires.

De ce fait, les formes hybrides comportent un fort degré d'ironie qui leur permet de « dire autre chose semblablement³⁶ ». Écrire ou photographier « contre » ou « en dialogue avec » des ouvrages précédents implique leur réinterprétation parodique ou théâtrale. Dans ses manifestations les plus radicales, l'hybridité dévoile sa forme aussi bien que la construction de celle-ci par une mise en scène de formes. Cette posture est intentionnellement en porte-à-faux avec une soi-disant, mais bien sûr illusoire, forme authentique. On peut donc dire qu'elle produit « une vraie imposture » ou « une (im)posture autocritique ».

N'ayant aucune essence stable, les formes hybrides sont lues (et vues) différemment à travers le temps en fonction des changements sociaux et artistiques. Le lien entre forme et identité subjective se trouve dans le langage et dans l'image. « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours, » écrit Emile Benveniste. « De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*.³⁷ » Par ailleurs, si le langage implique un sujet qui s'énonce à travers lui, l'image recèle un

³⁵ Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1992.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁷ Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

spectateur implicite qui regarde autant qu'il est regardé.³⁸ Si l'identité subjective s'énonce dans le langage et se rend visible dans l'image, elle s'actualise dans les deux cas *avec art* dans la forme esthétique. On peut dire à la suite de Bakhtine que l'identité, comme le contenu, est « soudée » à la forme.

L'hybridité est donc non seulement le mélange des formes mais aussi l'entrelacement de la forme et de l'identité. Qui s'énonce à travers la littérature ? Qui se donne à voir dans l'image ? Pourquoi, dans le cas d'une œuvre manifestement hétérogène, une forme particulièrement hybride a-t-elle été choisie pour représenter telle ou telle identité ? Ces questions permettent de voir les jeux formels en tant qu'enjeux identitaires. Si la forme hybride incorpore à l'art des langages, des images et de la rhétorique hors de son champ, l'articulation des identités complexes et potentiellement subversives à travers ces formes comporte une dimension politique importante. Elles deviennent des lieux où les identités socialement et politiquement marginales prennent forme, se transformant en voix qui parlent et sont entendues, se donnent à voir et sont vues.

1.3.1 Identité et performativité

En faisant référence aux identités composites, complexes et souvent marginales dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler écrit :

Les théories de l'identité féministe qui combinent plusieurs prédicats – la couleur, la sexualité, l'ethnicité, la classe et les « capacités physiques » [*ablebodiedness*] – finissent toutes sur un « etc. » embarrassé. [...] C'est le signe que le processus de signification s'épuise mais qu'il n'en finit jamais. C'est le *supplément*, l'excès indissociable de tout effort de poser une identité une fois pour toutes.³⁹

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

³⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, trad. par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 268-269.

Bulter et Bhabha se font écho parce qu'ils avancent que l'identité subjective est moins essentielle que performative.⁴⁰ Ainsi, l'identité est une pratique constituée par la répétition des discours et des actes culturellement compréhensibles. Chacun des penseurs s'attaque aux discours dominants qui fixent l'identité comme originaire et déterminent la viabilité du sujet en fonction de sa capacité à correspondre à leurs normes. De même, ils soulignent tous les deux l'historicité des discours politiques et identitaires pour bien montrer que l'identité subjective (comme la forme) est changeante et instable.

Butler met en question le discours « hétéronormatif » (l'obligation sociale implicite à l'hétérosexualité qui repose sur le binarisme des sexes). De son côté, Bhabha examine comment le discours colonial prend son pouvoir d'une polarisation entre colonisateur et colonisé qui fixe la différence dans des stéréotypes culturels et raciaux. Les deux projets se chevauchent, d'une part parce que chacun a pour objectif de montrer que l'identité est plus un faire qu'un être, et d'autre part parce qu'ils touchent à des constructions identitaires différentes mais simultanées d'un même sujet. C'est pourquoi Bhabha et Butler parlent du caractère « supplémentaire » de l'identité (les actes verbaux et corporels qui construisent l'identité « "s'ajout[ent]" sans "s'additionner"⁴¹ »). En conséquence, la notion d'hybridité peut servir à considérer les intersections entre deux (ou plusieurs) articulations de l'identité au sein d'un même individu, même si elles sont contradictoires ou conflictuelles.

Pour les deux penseurs, l'identité subjective se pratique à travers la répétition de traditions, de mots, de gestes. Ainsi, ils parlent de la « performance » identitaire et de la « performativité » de l'identité.⁴² La performativité de l'identité est l'ensemble de pratiques qui ont pour effet la constitution d'une identité subjective. La performance est n'importe quel acte qui met en scène l'identité afin de la confirmer ou de le rendre « lisible », culturellement intelligible et socialement viable. Cette lisibilité entretient un rapport étroit avec la visibilité. C'est pourquoi Bhabha parle de l'identité humaine en termes d'image et pourquoi il examine

⁴⁰ Alan Sinfield fait le parallèle entre Bhabha et Butler dans son article « Diaspora and hybridity : queer identities and the ethnicity model » dans *Textual Practice* 10 (2), 1996.

⁴¹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 253.

⁴² J'emploie ces termes conformément aux traductions des écrits de Butler et de Bhabha en français.

longuement les écrits de Frantz Fanon sur la couleur de la peau. Pour les mêmes raisons, Butler insiste sur l'importance des corps et des gestes corporels tels qu'ils sont décrits et interprétés dans le langage.⁴³

Selon Homi Bhabha, l'identité culturelle ou nationale semble aller de soi tant qu'elle n'est pas mise en interaction avec une autre culture ou nation.

[L]e problème de l'interaction culturelle n'émerge qu'aux frontières significatives des cultures, où les significations et les valeurs sont lues de façon erronée, où les signes ne sont pas appropriés. La culture n'émerge comme un problème, ou une problématique, qu'à l'endroit d'une perte de signification dans la contestation et l'articulation de la vie quotidienne entre classes, genres, races et nations.⁴⁴

La culture, selon son point de vue, peut être lue comme un texte, et l'identité culturelle cite ce texte par la performance de certaines traditions.⁴⁵ C'est pourquoi Bhabha affirme que la construction de l'identité nationale passe par l'oubli. Pour assumer une identité « naturalisée », il faut s'efforcer d'oublier qu'elle n'est pas acquise de naissance mais maintenue par la répétition incessante des traditions et des discours qui forment la base d'une nation ou d'une culture.⁴⁶

Butler analyse l'identité sexuée⁴⁷ de façon très similaire. La différence sexuelle n'est pas essentielle et la théoricienne maintient qu'elle est imposée par un discours normatif qui impose le genre autant qu'il crée ses conditions de possibilité. Or, le genre est aussi une

⁴³ En effet, elle souligne l'importance du corps sexué dans son oeuvre *Bodies that Matter*, New York et Londres, Routledge, 1993. Ce livre est dédié à la matérialisation des corps à travers la verbalisation. Seulement certains corps sont avoués dans le discours hétéronormatif – surtout les corps facilement reconnus comme des hommes ou des femmes hétérosexuels. Ces corps se matérialisent dans le discours et ont de l'importance – ainsi le jeu de mots sur « matter » en anglais. Les autres corps ne sont pas reconnus comme apparentés aux sujets humains. Ils ne se matérialisent pas et n'ont pas d'importance. Cette analyse est similaire à celle de Bhabha sur Frantz Fanon. La différence visible de la couleur de peau atteint la reconnaissance du sujet identitaire comme humain. Fanon n'est pas simplement un homme (un humain). il est un homme noir.

⁴⁴ Homi Bhabha, *op.cit.*, p. 77.

⁴⁵ Homi Bhabha, *op.cit.*, p. 77-79.

⁴⁶ Homi Bhabha, *op.cit.*, p. 236-238, 252-253.

⁴⁷ Selon la critique américaine, la différence entre le sexe et le genre est nulle. Les deux aspects sont imposés et naturalisés à travers le discours sur le corps. Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*

position énonciative. Selon elle, le genre d'une personne se construit dans l'imitation d'actes et de discours plus ou moins théâtraux :

Si le genre est travesti, s'il existe une imitation qui crée régulièrement l'idéal qu'elle vise à approcher, alors le genre est une représentation théâtrale qui *produit* l'illusion d'un sexe intime, d'une essence, d'un noyau psychique du genre. Elle *produit* sur la peau, par le geste, le mouvement, la démarche, le pas mal assuré, tout cet étalage de mises en scène corporelles qu'on appelle la présentation du genre, l'illusion d'une profondeur intime. Effectivement, l'une des voies par lesquelles le genre s'incarne, c'est de se construire comme *nécessité* intérieure, psychique ou physique.⁴⁸

Parce que le genre est un travestissement, il ne constitue pas un noyau de vérité, mais il est interprété comme tel selon la justesse de l'imitation d'un idéal à jamais inatteignable.

1.3.2 Répétition, mimétisme et parodie

Butler et Bhabha examinent comment les discours qu'ils mettent en cause peuvent être combattus ou contournés. De fait, selon eux, les failles des discours peuvent être exploitées pour subvertir la domination sexuelle et culturelle.⁴⁹

Bien qu'il semble que l'on soit obligé de répéter certains actes ou discours pour se constituer en tant que sujet lisible et visible, il existe des failles dans les discours hétéronormatifs et coloniaux qui permettent de les subvertir ou du moins de les contourner. « La question n'est pas de savoir s'il faut ou non répéter, explique Butler, mais comment le faire. Il s'agit dès lors de répéter en proliférant radicalement le genre, et ainsi de *déstabiliser* les normes du genre qui soutiennent la répétition.⁵⁰ » En effet, chacun des penseurs évoque la parodie comme une possibilité subversive de se rendre visible et lisible tout en mettant à mal le discours d'origine univoque. Ainsi, les identités culturelles non occidentales et sexuelles marginales ne se comprennent plus comme des copies imparfaites d'une identité originaire et

⁴⁸ Judith Butler, « Imitation et insubordination du genre » dans *Marché au sexe*, Paris. La Découverte. 2005, p. 164

⁴⁹ Cette subversion n'est pas permanente. Au contraire, elle est contingente et temporaire, troublant les normes qu'elle met en scène.

⁵⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 275.

pure. Au contraire, parce que l'identité est performative, elle montre qu'il n'y a pas d'origine, mais seulement des copies imparfaites. À force de copier, la différence entre copie et original se perd : « [...] l'imitation ne copie pas ce qui vient en premier, mais produit et *inverse* l'antérieur et le subséquent.⁵¹ »

De son côté, Bhabha met l'accent sur la stratégie du mimétisme. Le fait de mimer n'est pas tout à fait l'équivalent de la *mimesis* car mimer est ironique. Selon lui,

[c]e qui émerge entre mimesis et mimique est une *écriture*, un mode de représentation qui marginalise la monumentalité de l'histoire, tourne fort simplement en dérision sa capacité à être un modèle, cette capacité censée la rendre imitable. Le mimétisme *répète* plutôt qu'il ne *re-présente* [...].⁵²

De ce fait, le mimétisme (l'imposture) reconnaît l'autorité textuelle ou politique ou culturelle, mais seulement afin de la détourner et dans le but de mettre en relief la différence :

L'objectif de la différence culturelle est de réarticuler la somme des savoirs du point de vue de la position significative de la minorité qui résiste à la totalisation – la répétition qui ne sera pas le retour du même, le moins-originaire qui résulte en des stratégies politiques et discursives où ajouter à n'est pas additionner, mais sert à perturber le calcul de pouvoir de savoir en produisant d'autres espaces de signification subalterne.⁵³

Pour sa part, Butler propose la parodie comme possibilité de subversion du discours hétéronormatif et cite le *drag* (le travestissement théâtral)⁵⁴ comme exemple. Par contre, le genre, selon elle, est toujours parodique.⁵⁵ L'auteur ajoute que l'usage intentionnel de la parodie peut servir à attirer l'attention sur le caractère illusoire de l'original :

Les pratiques parodiques peuvent servir à mobiliser et consolider à nouveau la distinction même entre une configuration de genre privilégiée et naturalisée, et une autre apparemment dérivée, fantasmatique et mimétique – une copie ratée [...]. Par conséquent, il y a un rire

⁵¹ Judith Butler, *loc. cit.*, p.156.

⁵² Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 151.

⁵³ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁴ Voir le chapitre « Gender is Burning » dans Judith Butler, *Bodies that Matter, op.cit.*, p. 121-140.

⁵⁵ La parodie est une imitation qui ne peut qu'être imparfaite par rapport aux normes idéalisées. Judith Butler, *op. cit.*, 2005, p. 273.

subversif dans l'effet de pastiche produit par des pratiques parodiques, faisant de l'original, l'authentique et du réel eux-mêmes des effets.⁵⁶

Ce qui émerge dans les deux théories de la performativité est la possibilité de détourner l'obligation à se conformer aux normes sociales tout en continuant d'être un sujet viable.

La répétition mimétique ou parodique contourne le discours colonisateur ou hétéronormatif en subvertissant la dichotomie entre similarité et différence. L'imitation est une répétition avec différence ; c'est-à-dire que la répétition est différence et similarité *à la fois*.

La notion d'hybridité tient compte de la performativité de l'identité et décrit comment les discours identitaires (de la nation, du genre ou de la culture, par exemple) peuvent s'entrelacer. Il permet de rendre compte de l'ambivalence comme stratégie de subversion ou pour reprendre le mot de Homi Bhabha : « L'exhibition de l'hybridité – sa « réplication » particulière – terrorise l'autorité par la *ruse* de la reconnaissance, par sa mimique, sa moqueuse imitation.⁵⁷ » En d'autres termes, l'hybride trouble l'autorité parce qu'il la dédouble.

1.3.3 Un tiers espace – négociation, dialogue et dialectique

Tous les entrecroisements et interactions formels et identitaires qui sont le propre de l'hybridité ont lieu dans ce que Bhabha appelle le « tiers espace ». Pour lui, cet espace est celui de l'intervention et de l'invention possible entre deux cultures ou nations, entre deux temps, et finalement, entre deux identités. Il est « [...] un espace culturel – un tiers espace – où la négociation de différences incommensurables crée une tension particulière aux existences à la marge.⁵⁸ » Le tiers espace est interstitiel – séparé et sans origine unique.⁵⁹ Dans ce lieu de l'écriture post-coloniale, ni l'autorité coloniale ni l'autorité nationale ne

⁵⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁸ Homi Bhabha, *op. cit.*, 332.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 196.

priment sur l'identité. Il est donc invisible et international (au sens large de la culture). Le théoricien insiste longuement sur l'importance de ce lieu parce qu'il permet aux identités hybrides de revenir sur l'histoire occidentale pour y inscrire les récits supplémentaires des groupes marginalisés par un discours colonial. De même, il est possible d'élargir ce concept pour comprendre comment un tel espace peut être le lieu d'une négociation de la différence sexuelle.

Le tiers espace est le lieu du devenir hybride, l'endroit de son existence contingente. Dans le langage, il est l'espace entre *je* et *tu*, ce flottement dans le langage qui marque simultanément la similarité et la différence entre les sujets. Ainsi, il est intersubjectif. C'est un lieu où deux voix peuvent se rencontrer et dialoguer.

Cette façon de concevoir l'hybridité en tant que dialogue dans un tiers espace-temps rappelle la pensée dialectique de Georges Didi-Huberman, et plus spécifiquement la conception de l'image en tant que seuil qu'il développe dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Comme Bhabha, il veut penser le milieu :

Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole [...] à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde –un moment qui n'impose ni le trop plein de sens [...], ni l'absence cynique de sens [...]. C'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons.⁶⁰

Cet entre-deux à mi-chemin entre regardant et regardé rappelle le battement subjectif entre le *je* et le *tu* du dialogue. De plus, en se référant aux écrits de Walter Benjamin, Didi-Huberman affirme que l'image est l'espace où l'Autrefois rencontre le Maintenant⁶¹, rappelant les langages d'hier ou d'ailleurs actualisés dans le présent de l'objet photo-littéraire.

Situé au lieu stratégique du dialogue présent dans l'écriture et, par extension, à l'entre-deux de la dialectique de l'image, le tiers espace est aussi l'endroit de la production de sens

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 52

⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

selon Bhabha. Son existence est nécessaire à la signification parce qu'il se situe entre deux sujets en communication. En plus de caractériser un espace culturel, ce terme peut décrire un espace formel. Dans la photo-littérature, le tiers espace entre la photographie et le texte devient celui de la signification, celui où les signes verbaux et visuels s'entrelacent. Propre de l'hybridité, il est l'espace-temps où forme et identité ont lieu ensemble.

1.4 Métissage : une notion voisine

Dans l'article « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales », Myriam Louviot explique pourquoi un grand nombre de chercheurs rejettent le concept de l'hybridité. En parlant de « l'hybride », elle explique que « [c]ette créature a [...] été utilisée pour servir certaines théories racistes et plusieurs critiques répugnent à employer le terme d'hybridité en littérature à cause des liens qui pourraient être faits à ces théories.⁶² » Françoise Lionnet, qui se situe parmi des critiques partageant cet avis, développe ce point de vue dans *Autobiographical voices*, ouvrage consacré à l'analyse de textes produits par des femmes issues de cultures non occidentales ou de communautés minoritaires en Occident:

It is in large part because of the scientific racism of the nineteenth century that hybridization became coded as a negative category. At that time, science created the idea of the "pure race," an extremely fallacious and aberrant form of human classification, born of the West's monotheistic obsession with the "One" and the "Same." As a result of colonial encounters and confrontations, the troubling question of miscegenation began to feed the European imagination with phantasms of monstrosity and degeneracy. [...] Identifying race as species, polygenists inferred that crosses between different races [...] would either be infertile or yield infertile hybrids. [...] Clearly, experience showed even then that human "races" did not constitute "species," which might fit this scientific model of "hybridization." But the loathing of nineteenth-century society for interracial mixing or "un-natural unions" led many scientists to conceptualize "hybridization" as monstrosity, decadence and deterioration [...].⁶³

⁶² Myriam Louviot, « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales » dans *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne. 2004, p. 488.

⁶³ Françoise Lionnet, *Autobiographical voices*. Ithaca, New York, Cornell University Press. p. 9-10.

Pour une autre perspective sur l'utilisation du concept de l'hybridité dans les discours racistes dites « scientifiques », voir Robert Young, *Colonial Desire*, Londres et New York, Routledge, 1994.

Ce développement explique pourquoi Lionnet et d'autres préfèrent le terme de métissage à celui d'hybridité. L'auteure associe l'idée à celle de « bricolage » et affirme qu'en tant que concept esthétique, le métissage englobe « [...] biology and history, anthropology and philosophy, linguistics and literature.⁶⁴ » Elle pense également que cette perspective permet l'émergence de nouvelles visions et de concepts non occidentaux :

[...] that allow us to think *otherwise*, to bypass the ancient symmetries and dichotomies that have governed the ground and the very condition of possibility of thought, of "clarity," in all of Western philosophy. *Métissage* is such a concept and a practice: it is the site of undecidability and indeterminacy, where solidarity becomes the fundamental principle of political action against hegemonic languages.⁶⁵

Par contre, Louviot voit dans le métissage un effet de mode : « Si le terme « métis » fut longtemps péjoratif, il semble que le métissage n'incarne plus aujourd'hui qu'une des valeurs de tolérance, d'harmonie, d'égalité. La publicité et le marketing l'ont pris en otage et étiqueté "politiquement correct" pour en faire un argument de vente.⁶⁶ » Dans les définitions du métissage comme celle donnée par Alain Montadon dans *Métissages littéraires*, la différence entre les termes est quasi-imperceptible, sinon inexistante :

En fait le métissage suppose la coexistence d'éléments hétérogènes qui sont en perpétuelle tension... loin du sentiment de plénitude et d'une identité stable. En outre il se caractériserait par l'inattendu, l'énigmatique, l'elliptique par les jeux de glissements, de plis et de replis [...].⁶⁷

Dans le même volume, Jean Bessière écrit que la notion évoque « [...] une zone de contact où jouer à la fois des oppositions et des assimilations ; c'est dire que le métissage est le résultat d'une négociation et qu'il est inévitablement une "nouveau" culturelle [...].⁶⁸ » Ces explications peuvent être mises en lien avec plusieurs définitions de l'hybridité citées plus

⁶⁴ Françoise Lionnet, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵ *Ibid*, p. 6.

⁶⁶ Myriam Louviot, *loc. cit.*, p. 487

⁶⁷ Alain Montadon. « Préface » dans *Métissages littéraires*, Saint Etienne, PU de Saint Etienne. 2004 p. 9.

⁶⁸ Jean Bessière, « Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui » dans *Métissages littéraires*, PU de Saint Etienne, 2004, p. 15.

haut, surtout celle de Bhabha. La différence entre les deux termes semble en fin de compte se ramener à une question de préférence.

Au lieu de chercher une différence fondamentale dans l'étymologie, comme le font beaucoup d'auteurs, y compris Lionnet et Louviot, je suivrai une autre logique qui ne trace pas une ligne distincte entre les deux. Mon mémoire accordera préséance aux termes « hybride » et « hybridité » pour nommer tout qui concerne la représentation d'une identité transgressant les limites d'une frontière culturelle ou sexuée à travers une forme artistique, qu'elle soit verbale ou visuelle. De même, ces termes seront employés en présupposant une performance qui pose l'identité subjective à travers cette forme, que cela soit dans le langage, dans l'image photographique, ou les deux. Le terme « métissage » sera employé comme un synonyme de l'hybridité qui est mieux adapté dans le contexte socio-historique actuel pour parler de certaines réalités à l'intersection de la biologie et de l'histoire, de l'anthropologie et de la philosophie, de la linguistique et de la littérature, comme le suggère Françoise Lionnet. Par ailleurs certaines figures du métissage, notamment Métis⁶⁹, seront évoquées dans l'analyse d'*Autoportrait en vert*.

1.5 Relations et rhizomes

Pour conclure ce premier chapitre, il semble pertinent d'établir une distinction entre différents types d'hybridité, c'est-à-dire entre l'hybridité « organique », « artistique », et « stratégique ». L'hybridité organique comprend les changements linguistiques qui s'opèrent dans le temps entre générations et entre strates sociales (Mikhaïl Bakhtine). L'hybridité artistique, elle s'associe à la dynamique du renouveau. C'est la pratique artistique d'une forme ou d'un genre contre un autre. En littérature, cette deuxième catégorie comprend la citation, le collage, les genres intercalaires, etc. En arts visuels, notamment en photographie, l'hybridité décrit comment une image est construite sur la base d'autres (André Rouillé). Conflictuelle et transgressive, elle est une représentation *avec art*. Quant à la troisième

⁶⁹ Cet exemple est particulièrement intéressant parce qu'il montre un lien fort entre les deux perspectives.

catégorie, elle ne se distingue pas nettement des autres, mais plutôt les englobe. Ainsi, l'hybridité stratégique décrit des œuvres manifestement hétérogènes marquées par une performance subversive tant au niveau de la forme que du contenu. Il n'y a pas de règle toute faite pour déterminer quelle performance est subversive parce qu'il faut lire les performances en contexte.⁷⁰ Pour les photo-textes, c'est l'hybridité qui ouvre un nouvel espace, à la fois discursif et visuel à travers un médium mixte. Les identités transgressives peuvent émerger dans l'entre-deux des images et des textes qui posent, implicitement du moins, un sujet dans le langage et dans le regard.

L'hybridité stratégique prend donc un risque : celui de renoncer à l'essentialisme de la forme, de l'identité ou des deux. Les enjeux de ce pari sont considérables. Dans les arts, ils incluent la reconnaissance critique et la canonisation, tandis qu'en matière d'identité, ils font la différence entre subjectivisation et désobjectivisation.⁷¹ L'hybridité met en question les prétentions de l'essentialisme et revendique une identité ambivalente, complexe, contradictoire et relationnelle. En courant ce risque, il est possible de faire avancer un dialogue esthétique, politique, et social. Cette tactique ne suppose en rien une mise à terme de l'hybridité, et il se peut néanmoins qu'avec le temps, ce qui a été hybride devienne une forme fixe contre laquelle on agit. Cependant, celle-ci aura eu le mérite d'ouvrir, pour un temps incertain, le tiers espace où se déroule un dialogue déstabilisant, et par la suite, d'avoir tracé une autre ligne de fuite.

Le travail de l'hybridité est non seulement une quête de liberté comme l'affirme Myriam Louviot dans « L'hybridité, un concept pour les littératures post-coloniales » ; il établit

⁷⁰ De ce fait, on peut imaginer les performances « surfaites » aussi bien que les performances « inadéquates » qui sont, chacune à leur façon subversive. À titre d'exemple, je mentionnerai *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2002) et *Sphinx* d'Anne Garreta (Anne Garreta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986). Bien que ces textes soient des romans et non des photo-textes, ils illustrent bien ces deux cas de figure. Le premier voit une surabondance des mensonges et contes qui construit l'identité de l'enfant soldat Birahima en surhumain –un enfant plus terrible que terrible. Le deuxième met en scène un « je » narrateur dont le lecteur ne peut déterminer le sexe.

⁷¹ Judith Butler fait une distinction entre les « *subjects* » et les « *abjects* ». définis comme ceux qui ne jouissent pas d'un statut de sujet dans l'ordre social (Judith Butler, *Bodies that Matter*, op. cit., p. 318).

également une relation qui s'approche des attentes littéraires d'Edouard Glissant. Pour ce dernier, les « littératures du monde⁷² » peuvent « ouvrir l'imaginaire de chacun sur quelque chose d'autre⁷³ » entraînant une pensée plurielle de l'identité qui participe aux changements politiques et sociaux. L'auteur martiniquais, comme beaucoup de ceux cités déjà ici, s'inspire de *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour nommer ce qu'il appelle une poétique de la Relation, concept basé sur « le livre rhizome ». Il me semble que la forme hybride tend vers cette Relation qui existe au carrefour entre l'identité (le sujet) et la photolittérature (la forme) et qui est « [...] une racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines.⁷⁴ » C'est en établissant des relations qu'on peut vivre dans ce que Glissant nomme la « totalité-monde » (un monde où les cultures se traversent, se croisent et entrent en conflit les unes avec les autres).⁷⁵ Cette idée de relation se rapproche de celle de Diane Elam qui entrevoit (comme Bhabha et Butler) la possibilité d'une éthique qui ne serait fondée sur l'essentialisme mais sur la négociation. C'est en occupant une position subjective relative aux autres que le travail éthique et politique qu'elle appelle *groundless solidarity* (solidarité sans territoire) peut commencer :

Groundless solidarity is the possibility of a community which is not grounded in the truth of a presocial identity. Solidarity forms the basis although not the foundation, for political action and ethical responsibility. That is to say, groundless solidarity is a stability but not an absolute one; it can be the object of conflict and need not mean consensus.⁷⁶

Ces rapports sont possibles si l'on accepte le risque de renoncer aux privilèges de l'essentialisme identitaire. Dans cette perspective, l'hybridité est une stratégie pour occuper un milieu qui n'est pas un centre mais un espace du changement, de métamorphose et d'intervention. Il est possible d'envisager cet entre-deux de l'hybride comme le *milieu* tel qu'il est décrit par Deleuze et Guattari :

⁷² Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 53.

⁷³ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁶ Diane Elam, *Feminism and Deconstruction : ms. En abyme*, New York, Routledge. 1994, p. 105.

C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.⁷⁷

L'impureté volontaire et déconcertante de la photo-littérature pose, par son existence même, deux questions implicites (« Qu'est-ce que la littérature ? » et « Qu'est-ce que la photographie ? ») « rongeant les rives » qui séparent les deux et qui séparent les genres à l'intérieur des deux. Dans ces formes entre le verbal et le visuel, la littérature se montre capable de livrer des vérités à travers la fiction tandis que la photographie est moins un « ça a été » qu'une médiatisation du réel en devenir-fiction. Ce trouble dans le genre, pour déformer l'expression de Bulter, ouvre de nouveaux espaces-temps où les identités sexuées sont déconstruites. En même temps, cette même dynamique est employée pour mettre en scène les identités culturelles ou nationales à travers une déconstruction des codes qui construisent la visibilité de la « race » ou de l'appartenance nationale d'un sujet.

Longtemps associée à la dégénérescence, à la monstruosité et à la stérilité, l'hybridité porte un secret. Elle travaille à la limite des formes et des codes parce que c'est là où les discours des identités uniques et les images fixes s'effondrent. Son secret est donc de tendre un miroir à travers l'imitation qui renvoie l'image de l'Un travesti en l'Autre, et dans ce mouvement entre les deux, de montrer qu'il n'y a que des imitations, que des impuretés, que des monstres. L'hybridité est un pari sur l'émergence des formes artistiques et des identités provisoires.

⁷⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie)*, Paris, Minuit, 1980, p. 37.

CHAPITRE 2

ABSENCES ET SURENCHÈRES

Dans ce court livre comptant 104 pages et 17 photographies, une narratrice-écrivaine raconte les événements tantôt banals, tantôt merveilleux de sa vie quotidienne dans un village d'Aquitaine. Pendant que les eaux de la Garonne montent, elle amène ses enfants à l'école, se déplace pour rendre visite aux membres de sa famille et discute avec d'autres villageoises. De même, elle relate les événements qui ont lieu dans la vie d'autres femmes qu'elle côtoie. Ce « je », qui a « le goût des noms¹ » ne donne jamais le sien mais se concentre plutôt à tracer les portraits des femmes en vert qui peuplent ses récits. Deux catégories de photographies sont intercalées dans le texte : les images faites par la photographe Julie Ganzin et les photographies de famille. Ces dernières prennent le plus souvent la forme d'un couple stéréoscopique² tandis qu'il y a toujours deux images (séparées par quelques pages) de Ganzin qui portent le même titre. Au premier abord, les photographies ne semblent avoir aucun rapport avec la diégèse des micro-récits qui les encadrent et qu'elles encadrent, surtout parce que la narratrice n'en fait jamais mention. Cependant, cette étrange hétérogénéité invite à une nouvelle lecture, ou une lecture parallèle, susceptible de rendre la forme hybride perceptible ou plus manifeste. C'est l'hybridité qui permet la multiplicité des lectures qui se superposent.

Bien qu'*Autoportrait en vert* soit publié dans « Traits et portraits », une collection dirigée par Colette Fellous au Mercure de France où « [c]hacun s'essaie à l'exercice de l'autoportrait [...] »³, le style inclassable de Marie NDiaye, qui jusqu'à récemment publiait

¹ Marie NDiaye. *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005. p. 9, dorénavant désigné à l'aide du sigle (APEV), suivi du numéro de la page.

² Les photos stéréographiques sont produites avec un appareil binoculaire. Voir Robin Lenman (dir.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford, Oxford UP, p. 599-600.

³ Mercure de France, *Mercure de France*. [En ligne], www.mercuredelfrance.fr/collections.htm, page consulté le 17 avril 2006.

surtout des romans aux Éditions de Minuit, ne s'est pas altéré. Une confusion générale s'installe autour du livre qui se fait sentir dans les articles de presse sur ce photo-texte et dans les interviews avec l'écrivaine. Dans le *Magazine littéraire* de février 2005, une journaliste désigne *Autoportrait en vert* comme un autoportrait aussi bien qu'une biographie. Cette critique apparaît cependant dans la section « Romans français / Les livres du mois ».⁴ Lors d'un entretien filmé avec Daniel Picouly pour l'émission « Tropismes » de Réseau France Outre-mer, l'intervieweur qualifie le texte de roman et ensuite d'autobiographie, mais jamais de roman autobiographique.⁵ Ces deux exemples confirment que si l'œuvre est facilement identifiée comme étant un photo-texte, il est moins évident de lui assigner un genre.

En effet, *Autoportrait en vert* n'a pas de paratexte clair et déterminant pour guider le lecteur. Quant au genre, aucune information à cet égard n'est donnée sur la couverture, en quatrième de couverture, ou sur la page titre du livre. Le titre de la collection crée chez le lecteur l'attente de voir (soit sur les photos, soit à travers les textes) Marie NDiaye. Cette attente remonte « au culte du souvenir dédié aux êtres chers⁶ », selon l'expression de Walter Benjamin. Il confond vérité, réalité, subjectivité et essence. Cependant, des événements surnaturels de la diégèse, clairement romanesques, travaillent contre certaines de ces attentes. D'après Michel Butor, « [...] ce que nous raconte le romancier est invérifiable et, par conséquent, ce qu'il nous en dit doit suffire à lui donner cette apparence de réalité.⁷ » Au contraire, les récits véridiques

[...] sont toujours en principe vérifiables. [...] sinon, je me trouve devant une erreur ou une fiction. [...] [À] partir du moment où un écrivain met sur la couverture de son livre le mot roman, il déclare qu'il est vain de chercher ce genre de confirmation. C'est par ce qu'il nous

⁴ Valérie Marin La Meslée, « Marie Ndiaye, couleur locale » dans *Magazine littéraire*, n° 439, février 2005, p. 65.

⁵ Daniel Picouly. « Tropismes : Marie Ndiaye », dans Radio France Outre-Mer *Site de Réseau France Outre-Mer*, [En ligne], <http://litteratures-outre-mer.rfo.fr/article121.html#>, page consulté le 01 mars 2007.

⁶ Walter Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac et rev. par Raincr Rochiltz, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 32

⁷ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard. 1992, p. 8.

en dit et par là seulement que les personnages doivent emporter la conviction, vivre, et cela, même s'ils ont existé en fait.⁸ »

Mais quel statut doit-on accorder à un autoportrait et à celui-ci en particulier ? Est-ce un récit véridique ou fictif ? Justement, le texte de NDiaye provient d'une zone incertaine entre la fiction et l'erreur. Elle mélange librement de la fiction et des éléments connus de sa propre vie (elle vit en Aquitaine, est mariée à un écrivain au même prénom que l'époux de la narratrice, a des enfants, est née en banlieue parisienne d'un père africain et d'une mère française, etc.). Ainsi, l'écrivaine travaille cet entre-deux pour détourner toute prétention à l'autobiographie. La réunion des textes et des photographies occupe un troisième espace possible entre fiction et vérité, roman et récit véridique.

2.1 Structure de l'analyse

Autoportrait en vert présente plusieurs obstacles à l'analyse littéraire, surtout au niveau de la forme. L'auteure bricole deux médiums et plusieurs genres – le roman relevant du réalisme merveilleux, les lettres, le journal intime, le théâtre, la photographie artistique, la photographie de famille, le portrait, l'album photo. Ce bricolage caractérisé par la surenchère formelle et la multiplicité des genres donne lieu à une configuration instable. En dernière instance, la conséquence de ce trop-plein est la production d'une œuvre « hors genre ».

L'usage de la photographie, surtout de la photographie des autres, soulève des questions intersémiotiques, intertextuelles et narratives. Si le roman pose la question du langage à partir des sociolectes et des genre intercalaires, *Autoportrait en vert* suscite une considération d'une signification à la fois verbale et visuelle et des médiums mixtes. De l'intertexte, l'analyse doit passer à l'« interimage » ou à l'image comme intertexte. Au niveau narratif, la présence des images complexifie les questions de voix, de focalisation et de temporalité. La fameuse interrogation « qui voit ? » de *Figures III*, par exemple, n'est plus une question purement textuelle. Ici, la vision est toujours divisée entre la vision de la narratrice-écrivaine, la vision du spectateur-lecteur et la vision du photographe.

⁸ *Ibid.*

Étant donné ces difficultés, notre analyse s'organise dans un premier temps autour des cas de figures qui servent de porte d'entrée au texte. Cette organisation prend en compte et travaille avec l'aspect fragmentaire du texte au lieu d'aller à son encontre. En ce sens, elle essaie de suivre le fonctionnement rhizomatique décrit dans le chapitre précédent avant de proposer une analyse de l'ensemble. Parallèlement, cette étude prend comme guide de réflexion le portrait, compris non pas comme un accès direct à un sujet représenté, mais en tant qu'« [...] *une proposition de sens* faite dans le monde de l'art [...] »⁹, pour reprendre les mots de Jacintho Lageira.

2.2 Cas de figure

Les cas de figure ont été choisis pour leur spécificité photo-textuelle et parce qu'ils conduisent l'analyse vers d'autres moments clés du photo-texte puis vers d'autres textes de NDiaye. Cette approche se focalise sur l'hybridité photo-textuelle sans abandonner totalement la prise en compte d'aspects plus « traditionnels » de l'hybridation.

2.2.1 Cadre

Une photographie floue aux dégradés de bleu et de vert occupe la première page d'*Autoportrait en vert*. Le seul point net est un rocher qui donne une profondeur irréaliste et indéterminée à l'image. Une femme aux cheveux blonds, vue de dos avec un bras levé et l'autre sur la hanche, tourne la figure vers le haut de l'image. Cependant, malgré la position de sa tête, qui révèle son profil, son visage est flou, méconnaissable. L'incipit, tel qu'il se définit traditionnellement, se trouve sur la page opposée et commence par une date suivie d'une narration à la première personne du pluriel.

Décembre 2003 – C'est le noir et le niveau de la Garonne monte heure après heure dans l'obscurité.

⁹ Jacinto Lageira, « Ton visage et le mien » dans *Artstudio. Le portrait contemporain*, n° 21, été 1991, p 66.

Nous savons tous que les digues qui entourent le village permettent au fleuve de dépasser de neuf mètres le niveau de son lit avant que nous soyons inondés. (*APEV*, 7)

Le début de cette photo-narration est donc autant marqué par le singulier que par le pluriel. L'image floue de la femme se distingue de l'emploi du « nous » et la disposition des pages aussi bien que par sa solitude dans la photographie. Malgré cette opposition, les deux médiums, écriture et photographie, s'entrelacent par le biais d'une lecture de gauche à droite qui tisse un lien entre les deux. Ainsi, le texte et l'image narrent ensemble au « nous » un pluriel composé de singuliers.

Par glissement, ce portrait photographique renvoie au titre, *Autoportrait en vert*, aussi bien qu'au texte. L'eau montante de la Garonne se confond avec les dégradés de bleu, tandis que le vert de l'image évoque le titre. La conjonction du récit de l'inondation imminente et de la photographie donne à cette dernière un aspect quasi-aquatique, entre autres parce que le flou pourrait résulter d'une vision sous-marine. La position de la femme suggère la nage, voire la noyade.

Ce premier face-à-face voit naître l'hybridation du journal intime et de la photographie artistique¹⁰. Cette opposition traverse le photo-récit et se caractérise par une juxtaposition des lieux du possible avec les lieux de l'intime. Le journal intime s'inscrit dans *Autoportrait en vert* par des entrées datées qui structurent certains fragments de l'ensemble. Cependant, elles ne suivent pas l'ordre chronologique qui régit normalement le genre et déstructurent la temporalité, donnant lieu à des allers-retours qui confondent notre perception du temps. Ainsi, au lieu d'établir un moment originaire à partir duquel une chronologie se développe, « Décembre 2003 », première date du récit, revient ponctuellement dans *Autoportrait en vert*, comme un traumatisme.

Bien qu'on reconnaisse facilement dans *Autoportrait en vert* la description du journal intime élaborée par Philippe Lejeune, soit « [...] une écriture quasi contemporaine et

¹⁰ Dans *La photographie*, André Rouillé fait la différence entre la photographie-document, la photographie artistique (fait par des photographes), et la photographie des artistes (les images utilisées par des artistes qui ne sont pas forcément des photographes de carrière). Ces catégories sont loin d'être étanches mais servent de guide à identifier des courants, des pratiques et des genres photographiques (André Rouillé, *La photographie*. Paris, Gallimard, 2005.).

morcelée, qui n'a aucune forme fixe¹¹ », le manque de fiabilité chronologique et l'absence de régularité de pratique met à mal le genre. Un exemple flagrant de l'effet atemporel des entrées se situe au milieu du livre. À côté de l'année 2002, on lit : « Je n'ai jamais rencontré cette autre femme en vert, la quatrième ou cinquième, dont la présence dans mes légendes personnelles éclipse par sa lumière certaines de ses voisines à la réalité mieux prouvée. [...] Tout ce que je sais d'elle, je le tiens de Jenny » (*APEV*, 40). Une série de sept récits s'ensuit, avec des dates situées entre le 11 mars et le 11 avril 2001. Ils relatent les événements de la vie de Jenny et son rapport avec la femme suicidée de son amant Ivan, autre femme en vert. Puis, deux autres vignettes concernant cette amie de la narratrice-écrivaine (vignettes non datées) relatent les événements de l'année 2003. Par contre, les informations que détient la narratrice en 2000, selon son propos, sont relatives à des événements qui se déroulent plus tard que le moment de l'écriture. Enfin, le retour à « Décembre 2003 », une vingtaine de pages plus loin, désoriente encore plus le lecteur.

Si, comme Philippe Dubois, on considère que l'espace-temps photographique est un « coup de la coupe »¹², il est possible de soutenir que les images présentées dans *Autoportrait en vert* renforcent la fragmentation des récits. Comme le journal intime, les photographies entretiennent un rapport étroit avec le quasi contemporain et ouvrent des brèches temporelles dans les récits en réactualisant le passé. Dans la première photographie d'*Autoportrait en vert*, au lieu de réactualiser un moment précis, l'image joue sur l'indétermination par le biais du flou.¹³ La place qu'occupe la photographie sur la page est à peu près égale à celle occupée par le texte. De l'équilibre et la ressemblance entre texte et photo, les rapports entre les deux médiums deviennent disproportionnés. De même, cette première réactualisation d'un moment, plus ou moins précis, passe à une désorientation chronologique.

L'hybridité n'a pas seulement un effet sur la chronologie, elle introduit une vision scindée et des sociolectes visuels. Selon la « Liste d'illustrations » proposée à la fin du livre,

¹¹ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris. Armand Colin, 1998, p. 34.

¹² Voir le chapitre « Le coup de la coupe » dans Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Fernand Natahan et Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p. 154-202.

¹³ Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, Les Éditions de la Différence, 2002, p. 53.

la photographie bleu-vert porte le titre *Décrire*. Contre le dogme théorique des années 70 et 80 qui considérait la photographie comme un simple enregistrement d'une présence passée, « [u]ne image où il y a voir, mais rien—ou si peu —à dire¹⁴ », le titre de cette image semble affirmer qu'elle est plutôt une forme atypique d'écriture, comme son étymologie le suggère. André Rouillé affirme qu'il existe une écriture photographique qui, à travers le style, « [...] produit du sens [...] ». Au lieu de produire des documents selon des critères visant la production d'une certaine réalité (telles les photographies d'identité), ces images mettent l'accent sur « [...] la diversité et [...] l'altérité d'une vision indirecte libre¹⁵ ». L'usage que fait NDiaye de la photographie confirme cette autre conception, moins dialectique et plus dialogique, qui considère la photographie comme une transformation du réel. Ainsi, dans *Autoportrait en vert*, « [...] la pression de l'indicible qui veut se dire [...]¹⁶ » est, d'une certaine façon, exprimée dans l'écriture. À l'opposé, les mots sont sous la pression de l'invisible qui veut se faire voir.

La présence de la photographie instaure un système intersémiotique de signification. Comme les sociolectes décrits par Bakhtine, les photographies reproduisent des contextes sociaux à travers un regard fixé. Victor Burgin explique comment les photos sollicitent le regard du spectateur en construisant un point de vue gouverné par une idéologie :

In the very moment of their being perceived, objects are *placed* within an intelligible system of relationships (no reality can be innocent before the camera). They take their position, that is to say, within an *ideology*. By ideology we mean, in its broadest sense, a complex of propositions about the natural and social world which would be generally accepted in a given society as describing the actual, indeed necessary, nature of the world and its events.¹⁷

Dans le cas précis de *Décrire*, l'idéologie qui confond la puissance du réel photographique avec la vérité est déjouée par une photographie privilégiant la forme et la composition plutôt que la documentation. Le lecteur-spectateur peut remonter vers le réel par une « vérité de réseau », mais l'image photographique n'a pas de référent unique, comme l'explique André

¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 212.

¹⁵ André Rouillé, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard et Seuil, 1980, p. 37.

¹⁷ Victor Burgin, « Photographic Practice and Art Theory » dans *Thinking Photography*, 1982, London, Macmillan, p. 45-46.

Rouillé. Le réseau de transformations admet que la photographie a été en contact avec les choses représentées dans l'image. Elles sont ensuite changées par le dispositif photographique (prise de vue, développement, impression, etc.).¹⁸

Dans cette première rencontre entre photographie et texte, le « nous » est une voix collective autant qu'un regard collectif. Le triple regard de la photographie (le regard implicite du photographe à travers l'appareil, le regard du sujet de la photographie et le regard du spectateur - lecteur) présente une idéologie qui brouille la frontière entre le fictif et le réel. Il n'y a pas de valeur sûre ici, juste des effets de réel. Ainsi, les voix multiples du « nous » de l'incipit laissent place à celles du père africain, des villageois aquitains, des banlieusards franciliennes, des Marseillais, vibrant à travers le langage soigné et littéraire de cette écrivaine fictive. Cependant, comme le langage de la narratrice est impur, le regard qu'elle pose sur les femmes en vert est lui aussi pollué, contaminé par les regards implicites des photographies.¹⁹ En même temps, la contamination est mutuelle car les mots agissent sur les clichés, qui finissent « [...] en quelque sorte habité[s] par les personnages, exprimant leurs pensées, leurs désirs. Habité[s] également par le point de vue, les réflexions du narrateur.²⁰ »

Le rapport qu'entretiennent les photographies avec les textes suggère une certaine convertibilité ou métamorphose possible entre les deux. Dans le cas que nous appelons ici « cadre », cette conversion, ou traduction, passe par l'intermédiaire de la Garonne. Les deux photographies intitulées *Décrire* encadrent donc l'ensemble des récits. Il est intéressant de noter que la deuxième image est une photographie en noir et blanc dans laquelle une femme figure à gauche de l'image. Bien que la figure soit floue (comme dans l'autre photographie au même titre), le paysage se démarque par sa netteté. Cette fois-ci, le texte se trouve à gauche, l'image à droite, contrairement au premier face à face. De même, suivant ce que dit le texte, « L'eau a cessé de monter » (*APEV* 94). La netteté relative de l'image fait écho au lent retrait

¹⁸ André Rouillé. *op. cit.*, p. 118-119

¹⁹ Voir notamment Victor Burgin, « Looking at Photographs » dans *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, p. 142-153 et Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

²⁰ Daniel Grojnowski, « Le roman illustré par la photographie » dans *Texte/image · nouveaux problèmes*, PU de Rennes, 2005, p. 178.

de l'eau. Le village toujours en grande partie inondé tandis que le premier plan de la photo, celui qu'occupe la femme, reste flou.

Loin de donner une stabilité à l'ensemble, ce cadre est exemplaire de l'instabilité propre à la forme hybride. Il montre comment *Autoportrait en vert* résiste à la forme fixe en travaillant toujours la limite. C'est ce moment de conversion, dans l'espace liminaire entre les photographies et les textes, entre le réel et le fictif, que ce photo-récit prend et produit du sens – là où la forme *est* et *n'est plus*.

2.2.2 Des sœurs au théâtre

La démultiplication des femmes en vert et la difficulté (voire l'impossibilité) de les distinguer les unes des autres est reproduite au niveau formel à travers les liens tissés avec d'autres textes, d'autres images et d'autres photo-textes. Bien que la photographie ait des codes qui lui sont propres, Victor Burgin insiste sur le fait que les photographies ne sont jamais complètement exemptes de langage. Soit elles sont traversées par le langage pendant que le spectateur les interprète (ou lit), soit elles sont publiées ou superposées avec des textes.²¹ D'après lui,

[...] photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call "photographic discourse", but this discourse, like any other, engages discourse beyond itself, the 'photographic text', like any other, is the site of a complex 'intertextuality', an overlapping series of previous texts 'taken for granted' at a particular cultural and historical conjuncture. These prior texts, those *presupposed* by the photograph, are autonomous; they serve a role in the actual text but do not appear in it, they are latent to the manifest text and may only be read across it 'symptomatically' [...].²²

Ici, les images latentes que les photographies présupposent se confondent avec les textes que les récits de NDiaye évoquent. La structure reflète, comme un miroir, le contenu (la rencontre avec des femmes en vert qui se métamorphosent à l'infini) et les thèmes (l'altérité, l'inquiétude identitaire, l'indétermination) d'*Autoportrait en vert*. La scène où la narratrice

²¹ Victor Burgin. « Looking at Photographs », *loc. cit.*, p. 142-143.

²² *Ibid.*, p. 144.

rend visite à ses deux sœurs (filles qui se meuvent quelque part entre le récit littéraire et le récit historique) illustre bien l'existence et le fonctionnement de ces rapports.

Après être venus au secours de Katia Depetiteville menacée par des eaux du fleuve, la narratrice et son mari l'accueillent chez eux.

[...] nous allons prendre le train à Bordeaux, elle et moi, jusqu'à Paris, afin de rendre visite à mes deux sœurs dont je me suis soudainement rappelé l'existence en lisant une *Vie des sœurs Papin*, et ce souvenir de leur présence obscure quelque part en banlieue m'a remplie d'inquiétude et de remords en me faisant penser que si je vivais très bien sans les voir ni songer à elles, il en allait peut-être différemment pour ces deux filles qui, à l'exception de ma mère maintenant exilée et mon père indifférent, n'ont que moi comme proche parente (*APEV*, 74).

Décrites comme des filles qui mènent une vie si banale qu'elle est triste, ces sœurs « très lourdes » (*APEV*, 75) vivent ensemble dans un appartement de la banlieue parisienne, travaillent à la même administration, et parlent tour à tour pour dire la même chose. Pas immédiatement reconnaissable comme des femmes en vert, la référence aux sœurs Papin les trahit. Calmes et dociles en surface, ces sœurs (ré)incarnent une violence sourde. Les allusions nombreuses au crime de Léa et Christine Papin, tel le passage « [...] la chair abondante ficelée par les bretelles du soutien gorge » (*APEV*, 75), en suggèrent autant²³.

Fait divers des années 30, le double homicide commis par les sœurs Papin, emporte les vies de Mme. Lancelin et sa fille et fait couler l'encre de nombreux écrivains, intellectuels et psychologues. La célèbre étude de cas faite par Jacques Lacan sur la paranoïa tourne autour d'elles, tandis qu'elles incarnent le conflit de classes pour Simone de Beauvoir, qui accorde une place aux Papin dans *La Force de l'âge*²⁴. Ainsi, « *Une Vie de sœurs Papin* », qui ne fait référence à aucun titre publié, renvoie tout de même à l'immense production des écrits et des films inspirés par les actes des meurtrières. Ce noyau d'intertextes est le mieux compris comme une forme de « texte-greffon », suivant l'idée d'André Topia dans « Contrepoints Joyciens » :

²³ Selon certaines versions des faits, les corps des victimes étaient ficelés comme des rôtis de viande. Ces allusions peuvent référer aussi à la situation familiale. Les sœurs Papin ont été abandonnées par leur père et avaient une mère et une sœur aînée très peu présentes.

²⁴ Beauvoir, Simone de, *La force de l'âge*. Paris, Gallimard, 1960.

[...] texte-greffon qui « prend », c'est-à-dire qui prend racine dans son nouveau milieu et y tisse des liens organiques. [...] [O]n passe à un corpus organique où des liens sont tissés à la fois avec l'ensemble de départ et avec l'ensemble d'arrivée. Le fragment cité conserve des liens avec son espace d'origine, mais il n'est pas inséré impunément dans un nouveau milieu sans que lui-même et ce nouveau milieu n'en subissent des altérations non négligeables.²⁵

Ainsi, les rapports entre les textes sont tentaculaires, à l'image de ceux du livre-rhizome, plutôt qu'ils ne prennent appui sur une coprésence. Selon Topia, des réseaux de sens horizontaux se créent d'une part, tandis que, d'autre part, des réseaux verticaux de filiation entre textes se mettent en place. Sur l'axe vertical, le titre fictif « *Une vie des sœurs Papin* » se trouve inscrit, bien que cela soit de manière imaginaire, dans la lignée des productions artistique, documentaire et psychologique portant sur Léa et Christine Papin. Cependant, à travers les réseaux de sens horizontaux, certains textes-racines parasitent et nourrissent simultanément *Autoportrait en vert*. Dans cet exemple, le réseau de sens crée un fort lien entre la réécriture que fait NDiaye de l'histoire des sœurs Papin et la pièce *Les Bonnes*²⁶ de Jean Genet. La fausse gémellité de ces sœurs combinée aux aspects théâtraux de l'écriture rappelle l'interchangeabilité dérangeante des personnages de Genet : « –Es-tu allée voir Maman ? demande ma sœur cadette avec cet air de constante et naïve gentillesse qui me touche. –Es-tu allée voir Maman ? demande mon autre sœur plus sévèrement » (*APEV*, 77). Dans cette perspective, les sœurs de la narratrice rappellent les mots de Lacan : « Les *délires à deux* sont parmi les formes les plus anciennement reconnues des psychoses.²⁷ » En même temps, la folie à deux, ramenée à la production relativement restreinte des photo-récits, tend à tisser encore un autre lien avec d'autres sœurs. Cette fois-ci, le texte-greffon provient de *Suzanne et Louise*²⁸ d'Hervé Guibert. Par ailleurs, l'apparition et la disparition des revenantes, telle la disparition de Katia Depetiteville lors de sa rencontre avec les sœurs de la narratrice-écrivaine, et la confusion entre les femmes en vert vivantes avec les femmes en vert fantômes, évoque de nombreux photo-textes qui font un rapprochement entre cette forme, la mort et la femme. Plus précisément, il y a dans ces réseaux un lien ténu, mais tout

²⁵ André Topia, « Contrepoints joyciens », dans *Poétique*, 1976, n° 26, p. 353.

²⁶ Jean Genet, *Les Bonnes*, Paris, Marc Barbezat-L'Arbalète, 1976.

²⁷ Jacques Lacan, « Motifs du crime paranoïaque. Le Crime des sœurs Papin » dans *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975, p. 395.

²⁸ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Éditions Libres / Hallier, 1980.

de même réel, avec *Bruges-la-Morte* (1892)²⁹. Ce photo-roman, qui est le tout premier à avoir été créé, est habité par le sosie d'une femme décédée. De leur côté, les identités des femmes en vert ne sont pas stables. Elles sont parfois mortes, parfois vivantes, parfois inventées, parfois réelles. Bien qu'il soit impossible de savoir si NDiaye fait réellement référence aux textes mentionnés, *Autoportrait en vert*, en tant que livre rhizome, suscite et exploite ces réseaux horizontaux.

Dans *Autoportrait en vert*, sur chaque panneau du couple stéréoscopique qui accompagne ce récit sous forme de journal, deux femmes déguisées en anges se regardent. La double image se heurte au texte qui l'assimile en partie. Malgré sa résistance, cette photographie finit par renvoyer aux sœurs voluptueuses de la narratrice, auxquelles les anges ne ressemblent pas d'emblée. Pourtant, les détails visuels (des robes à la coupe identique mais aux tissus et aux appliqués différents, un léger décalage dans l'encadrement) coopèrent avec des signes verbaux de la page opposée (« deux filles », « leur silhouette équivoque ») et avec la fausse gémellité des deux femmes. Tirée de son contexte d'origine, le milieu privé et familial, cette « interimage » s'enracine dans le texte de NDiaye pour signifier autre chose. De même, le panneau gauche du couple se trouve reproduit dans une grille de six images (*APEV*, 41) une trentaine de pages plus tôt. La répétition de l'image renvoie le lecteur à ce moment antérieur du texte (encore un autre cas de perturbation chronologique) tandis que la présence de l'image des anges dans la grille a pour effet de la relier aux autres images, aux autres textes associés aux autres images, reproduisant l'effet tentaculaire des intertextes au sein du texte. Comme les femmes, ils se métamorphosent. En même temps, ces liens intertextuels peuvent amener ou renforcer la présence de certains genres intercalaires qui viennent nuancer les portraits.

La juxtaposition du couple stéréographique de femmes et la référence aux *Bonnes* de Genet a pour effet de souligner le théâtre comme genre intercalaire. Comme Régis Durand l'indique, « Toute photographie est théâtre, mise en place d'un dispositif scénique, qu'il soit destiné à capter le réel, ou à figurer la mémoire imaginaire ou les fantasmes d'un sujet. À

²⁹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.

partir de quel point, par conséquent, peut-on parler de photographie mise en scène, d'«image fabriquée», d'«image imaginée»?³⁰» La mise en scène photographique du couple stéréographique des anges joue sur plusieurs plans : les déguisements des femmes mais aussi dans le rôle que cette photo joue dans le texte de NDiaye. Les figures présentes dans cette image tiennent lieu des sœurs de la narratrice, qui tiennent lieu des sœurs Papin ou encore des personnages de Claire et Solange dans les *Bonnes*.³¹ Le théâtre est opératoire dans les poses affectées de ces femmes, mais aussi dans l'ensemble des portraits familiaux et dans la découpe du paysage montrant un cours d'eau qui se trouve au début du livre (*APEV*, 8). En outre, il structure des photos de Ganzin, qui jouent sur la distance et le temps photographique par le flou des figures³². L'emploi des photographies prête donc à *Autoportrait en vert* une part de la théâtralité qui se trame dans l'ensemble et qui est probablement le plus apparente dans cet exemple. Au lieu d'évoquer le réel ou d'authentifier la présence ou les événements, l'usage de la photographie renforce la fausseté du ton de la confession, avec ruse et ironie.

En tant que genre intercalaire, le théâtre souligne le caractère fortement parodique d'*Autoportrait en vert*. Il met l'accent sur le travestissement des genres littéraires et photographiques qui constituent l'autoportrait, tout en révélant que les formes, qu'elles soient littéraires ou photographiques, sont toujours des imitations. Dans ce sens, *Autoportrait en vert* parodie certaines œuvres (comme le montre l'exemple des *Bonnes*) et pastiche les genres littéraires de façon générale³³. Il n'y a ici aucune prétention à l'effet de réel, mais plutôt une démarche artistique qui a tendance à dépeindre le réel comme un effet. Ainsi, NDiaye met en scène le journal intime, le portrait, le roman, etc. De plus, elle réécrit des personnages et des scénarios récurrents de ses fictions dans son autoportrait, comme si chacun avait toujours (eu)

³⁰ Régis Durand, *op.cit.*, p. 143.

³¹ Jean Genet a appelé ces personnages des « monstres » et parle de leur « déformation » des robes de la patronne, robes qui devraient être, déjà, grotesques. En même temps, il insiste sur le fait que les actrices devraient avoir un physique banal. Voir Jean Genet, « Comment jouer "Les Bonnes" » dans *Les Bonnes*. Paris. Gallimard, 1976, p. 9-11

³² Régis Durand, *op. cit.*, p. 53. Selon Durand, le flou est « [...] est susceptible de valeurs tellement différentes qu'il exige une analyse particulière à chaque cas ».

³³ Gérard Genette : « On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) –tout simplement, et comme chacun le savait d'avance. parce qu'*imiter, c'est généraliser.* » *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 111.

son rôle à jouer. Selon Anne-Claire Gignoux, ce genre de pulsion intratextuelle peut être qualifié de « réécriture anecdotique³⁴ » car NDiaye n'écrit pas seulement sur un thème, elle reprend des éléments spécifiques des personnages et des scènes de ses romans qui font retour comme des revenants. C'est pourquoi les sœurs abandonnées de la narratrice rappellent d'autres enfants abandonnés de l'œuvre de NDiaye. C'est aussi pourquoi leur abondance corporelle signale une réécriture d'un thème principal de ses écrits, la métamorphose.³⁵ Elles ne sont pas les seules à donner une impression de déjà-vu : le père, la mère, l'amie-belle-mère et même la bête noire ont déjà été écrits dans *Papa doit manger*, *En famille*, *La sorcière*, et d'autres œuvres.

Ainsi, il y a une convergence dans la fonction de la photo, des genres intercalaires, de l'intratextualité et de l'intertextualité dans *Autoportrait en vert*. André Topia écrit :

Tout le problème est dans le rapport entre l'original et la série des copies. Ou bien l'original est radicalement coupé des copies, en est ontologiquement séparé, et dès lors on a un mouvement à sens unique : original engendrant la série des copies, mais n'étant jamais menacé par elles. Ou bien les copies se substituent à l'original et passent pour lui.³⁶

Comme le note Topia plus loin dans son étude d'*Ulysse*, l'intertexte et la réécriture créent des réseaux de sens qui circulent, qui se contaminent les uns les autres. Toutes les métaphores végétales et les métamorphoses d'*Autoportrait en vert* confirment que NDiaye agence son photo-récit pour produire du sens provenant d'une perte d'origines, d'un travail sur le simulacre. Comme le grand bananier fleurissant de Katia Depetiteville, cet arbre « étranger » à la France, l'intertexte et l'interimage s'enracinent bien dans le texte de NDiaye. En même temps, comme ce même arbre, il est impossible de dessiner la ligne de partage entre la femme qui s'y cache et la plante en elle-même. Ils se contaminent, comme les femmes en vert se contaminent et sont contaminées par la Garonne, la bête noire et l'écrivaine-narratrice. À

³⁴ Voir Anne-Claire Gignoux, « La réécriture macrotextuelle » dans *La réécriture*, Paris, PU de Paris-Sorbonne, 2003, p. 71-105. En plus d'être une « répétition formelle », la réécriture anecdotique est « [...] une réécriture systématique de la substance du contenu (personnages, anecdotes, intrigues se retrouve d'un texte à l'autre) mais également parfois, de la substance de l'expression, des signifiants eux-mêmes », p. 91.

³⁵ Voir Xavier Garnier. « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye » dans *Itinéraires et Contacts de cultures. Le Réalisme merveilleux*, Paris : Harmattan, p.79-89.

³⁶ André Topia, *art. cit.*, p. 352-353.

travers ces métamorphoses, les genres intercalaires se mêlent, petit à petit, aux racines tentaculaires, mais aussi aux divers miroirs de l'autoportrait.

2.2.3 Mythes et Ressemblances

Le mythe, la légende et le conte occupent une place centrale dans les œuvres de Marie NDiaye et *Autoportrait en vert* ne fait pas exception. Si la Belle au bois dormant et Lédä, entre autres, font leur apparition dans son incontournable *En Famille*, c'est à Écho et Narcisse de trouver leur place dans l'autoportrait de l'écrivaine.

Les images *Eco e Narciso* reproduisent une version visuelle du mythe de la nymphe et du jeune chasseur. Dans la première de ces photographies, les contours troubles d'une femme qui a les bras au-dessus de la tête, en position de plongée, se dessinent en haut et à droite d'une photographie en noir et blanc. Celle-ci paraît plonger dans un vide qui pourrait être également un étang entouré de plantes robustes. Cependant, cette même vue est représentée dans une autre photographie une douzaine de pages plus loin, mais sans la figure de la femme. Cette fois-ci, l'image a été tournée de 180 degrés. Les plantes robustes se révèlent maintenant être des arbres et ce qui aurait pu être l'étang est en réalité le ciel derrière une grande colline. C'est une transformation où Ganzin reproduit un texte (ou une série de textes et de légendes). La photographie est utilisée pour « dire la même chose autrement³⁷ » mais aussi pour voir la même chose autrement, parce qu'il existe une grande quantité d'objets d'art représentant l'histoire d'Écho et Narcisse. Dans cette même veine, il y a détournement du mythe, au sens littéral et figuratif. Quand la photographie de la plongée est tournée la tête en bas, l'étang, lieu où Narcisse disparaît, s'avère un bout de ciel vu contre la montagne, lieu préféré d'Écho. Grâce à ce revirement, chaque mythe devient l'envers de l'autre.

En même temps, quand les photographies de Julie Ganzin sont reproduites dans le livre de Marie NDiaye, elles sont détournées pour « dire autre chose semblablement³⁸ ».

³⁷ Genette, *Palimpsestes*, Paris. Seuil 1982, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, 15.

Tergiversant constamment entre la parodie et la pastiche, les métamorphoses incessantes des femmes en vert, de la rivière et de la bête noire semblent parodier en quelque sorte *Les Métamorphoses* d'Ovide, tandis que NDiaye fait un pastiche du mythe en général en écrivant un mythe familial, contemporain (et en quelque sorte personnel).

Dans la mesure où l'usage d'*Eco e Narciso* inscrit le mythe dans *Autoportrait en vert*, il confirme aussi les lectures de l'œuvre de NDiaye faites par Bernard Mouralis et Danielle Deltel, qui voient chez l'auteure une tentative de chercher l'universel dans ses projets d'écriture.³⁹ En effet, l'écrivaine revient sur les histoires fondatrices de la culture européenne, française ou familiale, pour les écrire et les réécrire. Cette reprise entraîne une métamorphose tout en mettant en place un texte-greffon, comme dans les deux premiers cas de figure. Par ailleurs, elle montre que s'il existe une certaine tendance à l'universalisme, c'est un universalisme composé d'écarts. Comme chez Ovide, chaque métamorphose produit du sens à travers l'écart séparant la ressemblance et la différence.

Bernard Vouilloux écrit : « [...] toute représentation n'est pas ressemblante, toute ressemblance n'est pas représentative.⁴⁰ » Il souligne que la distinction entre représentation et ressemblance est la différence entre *valoir-pour* et *être-comme*.⁴¹ Dans le livre de NDiaye, les photos re-présentent le texte, mais elles ne peuvent pas remplacer le récit. En même temps, elles ne ressemblent pas aux *phantasia* (images mentales)⁴² des personnages que le texte provoque. Les métamorphoses des femmes en vert, ainsi que celles qui ont lieu entre les textes et les images, tournent toujours sur un même axe, autour des questions « quelle

³⁹ Bernard Mouralis, « Marie NDiaye ou la recherche de l'essentiel » et Danielle Deltel, « Marie NDiaye : l'ambition de l'universel » dans *Notre Librairie. Nouvelles Écritures féminines 2. Femmes d'ici et d'ailleurs : l'état post-colonial*, n° 118, 1994, p. 108-110 et 110-115.

⁴⁰ Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? » dans *Texte / image : nouveaux problèmes*, Rennes : PU de Rennes, 2005, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴² Vouilloux résume l'idée d'Aristote : « [...] les images qui accompagnent le processus de la pensée, les images du rêve et du souvenir ou celles dont se soutient la visée d'un but dans les relations intersubjectives ou dans le mouvement des êtres animés. », *Ibid.*, p. 24.

différence y a-t-il ? » et « quelle ressemblance y a-t-il ? »⁴³. Quelle différence y-a-t-il entre les deux photos *Eco e Narciso* ? Quelle ressemblance y-a-t-il entre ces images ?

L'image de la femme plongeant se trouve en face d'une description du suicide raté de Katia Depetiteville tandis que la deuxième photo se situe à la page opposée d'un passage sur la belle-mère de la narratrice, « [c]ette femme en vert, mon ancienne amie, est la troisième qui est entrée dans ma vie [...] » (*APEV*, 36). Il est aisé de voir que la présence du mythe aide à la circulation du sens de l'intertexte et de la réécriture. Cela est vrai autant pour *Les Métamorphoses* d'Ovide que pour *Portrait d'un paysage / Décrire* de Julie Ganzin, où est publiée la série entière *Eco et Narciso*. Si, comme Samoyault l'explique, l'intertextualité pose comme problème le trop-plein de la littérature et affirme, avec La Bruyère, que tout est dit, l'auteur contemporain répond « [t]out est dit mais je redis ce que je veux.⁴⁴ » En greffant des photographies sur son texte, NDiaye semble affirmer, de surcroît, que tout est déjà vu, mais qu'elle revoit ce qu'elle veut, comme elle le veut. Tantôt par l'entreprise de se peindre à travers les portraits des autres, tantôt par l'intervention d'Écho et Narcisse, *Autoportrait en vert* semble jouer sur la résonance d'un double désir (le désir du soi et le désir de l'autre) qui se répercute dans sa forme.

Le désir en cause ici naît-il de la ressemblance ou de la différence ? Il existe, malgré les différents médiums, une forte ressemblance entre le travail de Marie NDiaye et celui de Julie Ganzin. Avant *Autoportrait en vert*, le travail de Julie Ganzin entretenait déjà des liens étroits avec la littérature : « [...] elle lit, photographie et fait des livres d'artiste et de photographies : c'est son monde, son évidence, son œuvre.⁴⁵ » Engagée par le Conseil Général de l'Yonne, elle lit Colette pour donner un élan à son projet.⁴⁶ Pour la préface des *Beaux jours*, Caroline Fourgeaud-Laville écrit « L'eau est un visage » où elle voit « [...] une dolente ceinture végétale qui adoucit la vie des hommes [...] », mais « [d]errière le calme suisse de ces clichés

⁴³ Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1985, p. 21

⁴⁴ Tiphaine Samoyault, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris. F. Nathan. 2001 p. 50.

⁴⁵ Michelle Debat, « Les moments de bonheur photographique de Julie Ganzin » dans *Exporevue*, [En ligne], juin 2004. http://www.exporevue.com/magazine/fr/julie_ganzin.html, page consulté le 01 mars 2007.

⁴⁶ *Ibid.*

de pause, se dissimule, comme derrière un rideau imprimé, quelque monstre de foire, un espace de violence ou l'homme peut se perdre.⁴⁷ » Les images de Ganzin et les textes de NDiaye, bien que très différents, partagent une trame de transformations, de métamorphoses, de fantômes ; elles partagent aussi l'eau comme miroir d'une certaine violence qui accompagne les images paisibles.

Bien qu'*Autoportrait en vert* ne soit pas une réécriture de ces deux mythes antiques, un projet de portraiture passant par le biais d'un miroir aquatique est nécessairement imprégné par l'imaginaire de Narcisse. Il en va de même pour la connexion entre les femmes en vert et la végétation, ce devenir-planté qui accompagne de nombreuses métamorphoses. C'est à travers ces résonances dans la forme que l'on retrouve Écho. Les nombreuses répétitions photographiques et textuelles fonctionnent à la manière d'un son se déformant dans le ricochet d'un écho.

Les résonances entre le voir et la voix produisent d'autres ressemblances invraisemblables, car si une photographie peut marquer un silence dans un récit, elle peut être également le portrait de son écriture. Les nombreuses hésitations de la narratrice aussi bien que les points de suspension et d'interrogation qui les ponctuent ont une forme visuelle dans *Autoportrait en vert*. Ils s'emparent des images de Julie Ganzin. Par exemple, la première scène qu'évoque la bête noire est accompagnée d'une photographie en noir et blanc où un arbre pousse sur les rives d'une rivière tranquille. Ce cliché de Ganzin se situe en face de ces phrases du dialogue avec Cristina : « Nous sommes plusieurs à l'avoir aperçu, dans nos jardins, au bord du fleuve, dans... [...] » (*APEV*, 21). Quelques lignes après, « Tu n'as rien vu ? répète l'autre, et le ton de sa voix est à la fois pressant, soupçonneux et angoissé » (*APEV*, 21). La photographie encadrée parle du texte, et lui est donc associée de très près. Une dizaine de pages plus tard, parlant de son ex-meilleure amie, la narratrice se demande comment :

Ne pas voir, dans l'apparente coïncidence du remariage de mon père et de la transformation de mon amie en éternelle femme en vert, un message à moi destiné, transmis non seulement

⁴⁷ Caroline Fourgeaud-Laville, « L'eau est un visage » dans *Les beaux jours*, Paris, Filigranes Éditions et Sarrebourg, Musée du pays de Sarrebourg, 2003, p. 4, 9.

par la couleur particulière de cette femme mais par le couple même, femme verte et père squelettique ? Ce message, comment le lire, je ne le sais pas encore (*APEV*, 33).

Sur la page d'en face, on retrouve un cliché de Ganzin du même paysage, mais cette fois-ci, une femme, floue encore, marche vers la rivière, et la photo est suivie d'un blanc. L'ambiguïté de la photo la rend polysémique et, par le fait même, susceptible de porter le sens que lui donne le récit de NDiaye.

Cependant, ces ressemblances ne sont pas le propre des photographies de Ganzin. L'auteure souligne d'autres similarités entre les deux médiums en inscrivant les images de l'écriture dans le texte. Sur un volet des photographies stéréographiques, une femme est assise au bureau, crayon à la main et papier devant elle. L'écriture se donne à voir littéralement sur ces images. « Je reconnais l'écriture de ma mère : les points sur les i sont des cercles disproportionnés [...] » (*APEV* 66). Par ces petites juxtapositions, des glissements se produisent qui changent la différence en ressemblance et font résonner les textes de NDiaye, les photographies de Ganzin et les photographies de famille, les uns avec les autres.

Il est impossible d'ignorer l'importance des figures de la mythologie antique pour la photo-littérature, surtout en ce qui concerne la photobiographie féminine. *Autoportrait en vert* n'est pas une autobiographie selon les critères établis par Philippe Lejeune (on le verra plus tard), cependant l'œuvre est autobiographique au sens où l'entend Leigh Gilmore : c'est une représentation de soi à travers les codes contradictoires de la vérité⁴⁸. Si la critique dépeint souvent Écho comme figure d'une voix féminine désincarnée, et si l'écriture de soi des femmes est souvent perçue comme narcissique, Marie NDiaye fait un autre usage de ces figures. L'hybridité photo-textuelle est utilisée pour prolonger la métamorphose indéfiniment. Au lieu de dépérir devant son image pour devenir plante ou se consumer dans son désir de l'autre pour ne devenir qu'une voix, NDiaye crée une forme parallèle aux métamorphoses des femmes en vert dans la vie de la narratrice-écrivaine. L'entre-deux des textes et des images devient un espace où le visage d'Écho peut apparaître dans les reflets de l'eau et où la voix de

⁴⁸ Leigh Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

Narcisse, regardant l'autre, se fait entendre. En somme, texte et image ne sont pas ici des équivalents.

2.3 (Auto)portraits ou une logique des lieux

L'autoportrait littéraire, selon Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, est une proposition de sens particulière énoncée par le biais de *topoi* formant une collection de miroirs ou de *speculum*.⁴⁹ C'est une écriture de soi qui n'est pas pour autant une autobiographie, du moins au sens où elle ne correspond pas aux critères élaborés par Philippe Lejeune.⁵⁰ Morcelé, l'autoportrait n'aboutit pas à un récit suivi et ne prétend pas donner un sens aux événements d'une seule vie. Rusé, il n'établit aucun contrat de vérité ou d'authenticité avec le lecteur (pas de « pacte autobiographique »).⁵¹ De même, du moins en ce qui concerne *Autoportrait en vert*, NDiaye n'annonce aucun projet autobiographique ni une croyance dans une telle chose⁵².

Cette notion de constitution d'un (auto)portrait par lieux rejoint ce que Georges Didi-Huberman dit des portraits les plus anciens dans « Le visage et la terre ». Selon ce dernier, les portraits sont des lieux où se produit « [...] une tension sans recours entre la représentation des visages et la difficile gestion de leur perte [...] ».⁵³ Pour Beaujour, ces lieux sont les endroits où il y a une équivalence entre l'écrivain et son texte.⁵⁴ Il est donc possible de penser

⁴⁹ Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

⁵⁰ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵² Voir Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op. cit.* p. 26 et 28. Lejeune explique que la présence d'un pacte d'authenticité ne suffit pas à constituer une autobiographie. Il faut que l'auteur annonce un projet autobiographique et qu'on puisse trouver des signes textuels selon lesquels il croit dans ce projet.

⁵³ Georges Didi-Huberman, « Le visage et la terre » dans *Artstudio. Le portrait contemporain*, n° 21, été 1991, p. 6.

⁵⁴ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 344.

le portrait d'un « soi littéraire⁵⁵ » comme le lieu (un lieu composé de lieux) de la représentation du soi en tant qu'écrivain et sa perte –le moment où le moi n'est plus écrivain et devient plus qu'écrivain.

En examinant les cas de figure tirés d'*Autoportrait en vert*, il est possible de comprendre comment certaines formes (surtout le journal, la photographie artistique, le théâtre et la photographie stéréoscopique) sont exploitées et hybridées dans *Autoportrait en vert* pour façonner des lieux peu communs. De façon générale, ces formes deviennent les lieux autour desquels l'autoportrait s'organise. Dans ce cas, les lieux peuvent être qualifiés aussi de genres intercalaires, selon la terminologie bakhtinienne, et se partagent entre deux grandes catégories : lieux du possible, lieux de l'intime. En superposant ces lieux ou en entrecroisant les éléments qui les composent, l'auteure fait coexister le banal avec le merveilleux, caractéristique majeure de son œuvre en général. Elle crée ainsi un tiers espace.

2.3.1 Lieux du possible : rendre le fictionnel réel

Loin d'être fixes, ces lieux sont fragmentés et peuvent être reconfigurés pour accommoder les nombreuses métamorphoses de la diégèse. Le roman, surtout le roman du réalisme-merveilleux, marque un lieu du possible alimenté par les autres genres évoqués dans les cas de figure. NDiaye l'utilise pour ouvrir des brèches dans le banal d'une existence quotidienne marquée par la rigidité sociale d'une vie de village de la France provinciale. « [M]agical realism is a mode suited to exploring—and transgressing—boundaries, expliquent Wendy B. Faris et Lois Parkison Zamora, whether the boundaries are ontological, political, geographical, or generic.⁵⁶ » En employant ce « mode », NDiaye travaille des espaces liminaux.

⁵⁵ Cette notion est fort présente dans les essais *Autobiographics* de Leigh Gilmore et *Autobiographical Voices* de Françoise Lionnet (c.f. Leigh Gilmore, *Autobiographics*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1994 ; Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1989).

⁵⁶ Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, « Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s » in *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University, 1995. p. 5

Dans « Magical Realism as Postcolonial Discourse », Stephen Slemon souligne le caractère déstabilisant de ce genre. Ni le monde de la fantaisie, ni celui du réel ne peuvent y exister totalement. C'est une situation de « [...] disjunction with each of the separate discursive systems, rendering them with gaps, absences, and silences.⁵⁷ » Par ailleurs, « [...] magic realist texts tend to display a preoccupation with images of both borders and centers and to work toward destabilizing their fixity.⁵⁸ » Cette préoccupation pour les images de frontières et de centres est redoublée dans *Autoportrait en vert* par l'inscription de frontières et d'espaces typographiques. Les photographies sont disposées de manière à produire des effets variables entre les textes et les images. Dans un premier temps, les frontières sont bien présentes dans l'univers diégétique. La Garonne traverse l'Aquitaine et la divise. La narratrice erre dans le pays à la recherche des membres de sa famille, traversant les frontières régionales (Aquitaine, Ile-de-France, Provence), municipales (Paris, Ouagadougou et leurs banlieues) et nationales (la France, le Burkina Faso). Le texte n'a pas de centre géographique. Les nombreux lieux parcourus représentent chacun un centre occupé par quelque chose d'importance, tandis que le centre de la vie de la narratrice (son village) finit par être inondé (une disparition temporaire) par la Garonne (une frontière changeante qui divise la région). Dans un deuxième temps, les bordures des photos créent des frontières et des espaces blancs entre les signes verbaux et visuels. Entre les récits romanesques et les images, l'accent est mis sur les espaces (entre les textes, entre les images, entre les textes et les images), les absences (de textes ou d'images) et les silences (des espaces blancs, des photographies). L'ouverture du texte (système de signes verbaux) sur les images (système de signes visuels) est analogue à l'ouverture sur un monde fantastique dans un texte réaliste. Ces deux systèmes finissent, bien sûr, comme la magie et le réalisme, par signifier quelque chose ensemble, par se contaminer. Comme Daniel Grojnowski l'a écrit de *Bruges-la-Morte* : « Par son intrusion dans le récit, l'image parasite l'espace de la fiction.⁵⁹ »

⁵⁷ Steve, Slemon, « Magical Realism as Postcolonial Discourse » in *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University 1995, p. 409.

⁵⁸ *Ibid.* p. 412

⁵⁹ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage : fictions illustrations informations visions théories*, Paris, José Corti, 2002, p. 117.

2.3.2 Lieux intimes : rendre le réel fictionnel

En plus du journal, *Autoportrait en vert* a recours aux photographies de famille, à la lettre et à l'album de photos pour créer les lieux de l'intime. Échangées par les femmes du récit, les lettres représentent des liens étranges et étonnants entre celles-ci. Une carte postale de la mère annonce à la narratrice la naissance d'une demi-sœur (*APEV*, 65), et cette correspondance révélera la nouvelle vie de la mère, jusqu'alors inconnue de la narratrice (*APEV*, 66-67). C'est aussi par le biais des lettres que la mère de la narratrice et la nouvelle femme du père sont liées : « [...] j'ignorais qu'elles correspondent depuis l'époque du restaurant Ledada, qu'elles se transmettent régulièrement photos et nouvelles, au nom d'une fidélité et au passé et à mon père que j'ai quelque mal à comprendre » (*APEV*, 90). Les lettres ne sont signe ni de l'amitié ni d'un amour familial. Elles sont, au contraire, des bribes d'écriture venant des proches qui introduisent l'étrange et l'étonnant dans la vie de la narratrice.

Les lettres mentionnées sont toujours accompagnées de photos de famille. Ce genre photographique occupe une place importante dans *Autoportrait en vert*, mais les photographies intercalées dans le récit, qui viennent visiblement du début du XX^e siècle, ne peuvent pas être celles mentionnées dans le récit, qui datent du début du siècle actuel. La plupart de ces photos sont des portraits, toujours des femmes, parfois avec leurs enfants.⁶⁰ Un très grand nombre de clichés montre une porte ou une fenêtre ouverte, ce qui donne l'impression que ces photographies ouvrent sur un autre monde ou un autre médium. L'image d'une femme au sourire quelque peu malin devant une maison couverte de vignes avec une fenêtre ouverte à l'étage semble présager le saut de Katia Depetiteville de son balcon à l'arrivée de la narratrice : « Je place ma main en visière, et c'est alors que je la vois, sur le balcon. Et voilà qu'elle enjambe la rambarde et se jette dans le vide. Je suis très consciente de mon petit sourire » (*APEV*, 24). Le petit sourire appartient peut-être à la narratrice, mais la pose défiante de la portraiturée rappelle les lignes suivantes : « La femme en vert, tombée

⁶⁰ Il est possible que plusieurs, voire toutes ces photos représentent une seule femme, mais il est également impossible de l'affirmer avec certitude.

lourdement dans l'herbe verte, haute, jamais tondue, s'est relevée avec une souplesse insolite [...] » (*APEV*, 24).

Pierre Bourdieu et Susan Sontag ont souligné l'importance de la photographie dans la cohésion familiale, surtout des classes moyennes. Sontag écrit qu'« [e]lles entrent au service d'importantes institutions de surveillance, famille et police au premier rang, en tant qu'objets symboliques et éléments d'informations.⁶¹ » Pour Bourdieu, la photographie est « [...] un rite du culte domestique dans lequel la famille est à la fois sujet et objet [...]»⁶² destiné à resserrer des liens. Dans *Autoportrait en vert*, les portraits familiaux sont détachés de leur fonction première et tissent des liens avec des femmes en vert qui se démultiplient dans les récits, femmes qui sont des copies reproductibles à l'infini. Par l'entrelacement de ces photographies avec les récits, toute prétention à une cohésion quelconque est subvertie. Les photographies sont des morceaux, et le récit de famille dans lequel elles apparaissent reste fragmenté. D'une part, elles semblent satisfaire la pulsion du « voyeurisme chronique⁶³ » décrit par Sontag : le lecteur peut imaginer qu'il a accès aux photos de famille de l'auteure. Mais quelle garantie le lecteur a-t-il d'autre part que les membres de cette famille y figurent vraiment ? Ainsi, la question de Katia Depetiteville, « Vous vouliez me voir ? » (*APEV*, 26), semble être aussi la question implicite de Marie NDiaye.

Au lieu de former un « dispositif fictionnel » qui montre « la cohésion et le bonheur de la famille », les photos sont placées de manière à construire un album éclaté. L'album n'est plus « [...] le point de rencontre des individus avec leur propre image et avec celle de leurs proches⁶⁴ », mais une série de points fragmentés qui peuvent être configurés et reconfigurés pour donner corps aux portraits que trace l'auteure. Dans l'album éclaté mis en scène par NDiaye, la photographie de famille (souvent traitée d'« art moyen » ou comme l'issue d'une

⁶¹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p 35.

⁶² Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 42-43, 47.

⁶³ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁴ André Rouillé. *op. cit.* p. 243

« esthétique involontaire⁶⁵ ») est mise en valeur. Ainsi, l'image du quotidien et de l'intime est ouverte sur les possibilités de la fiction, d'une esthétique volontaire.

2.4 Écrire toujours l'autre

En métissant les genres littéraires et photographiques, Marie NDiaye construit une galerie de miroirs composée des lieux improvisés de la photo-littérature et des espaces de l'entre-deux. Son œuvre produit du sens à travers une tension entre le trop-plein et la perte des formes, en employant une intersémiotique de mots et d'images. Si Michel Beaujour affirme que l'autoportrait se fait toujours par l'hybridation des lieux de la rhétorique, *Autoportrait en vert* demande au lecteur d'explorer des lieux parfois inquiétants qui s'installent entre ceux de la littérature et de la photographie.

Dans ces tiers espaces se négocie une gestion difficile entre la représentation d'un sujet écrivain et sa disparition. Les femmes en vert, mais également le père, sont le sujet des portraits qui émergent, mais c'est la narratrice-écrivaine qui se mire dedans. À la lisière du portrait et de l'autoportrait se trouve donc le personnage-écrivaine d'*Autoportrait en vert*, cette narratrice sans nom. Sa présence est autant une interrogation de l'identité de la littérature qu'une mise en parallèle de la tension entre identité de la forme artistique et identité subjective. Dans son essai *Le Romancier fictif*, André Belleau affirme qu'un personnage-écrivain « met en cause le récit comme discours littéraire ». Il élabore les nuances entre la voix autobiographique et la présence d'une figure de l'écrivain. Selon lui, le choix de représenter un personnage-écrivain est le signe que le texte n'est pas une autobiographie. Par contre, ce personnage est, pour le lecteur du moins, la trace de l'écrivain.⁶⁶ C'est à cette jonction difficile des impurs qu'*Autoportrait en vert* travaille. L'œuvre questionne non seulement le discours littéraire mais aussi les discours sur la photographie.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶⁶ André Belleau, *Le romancier fictif*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 23-24, 34, 81.

Par l'intermédiaire des parodies, des pastiches, des répétitions et par l'usage de la photo, *Autoportrait en vert* refuse un essentialisme de la forme tout en accentuant sa mise en scène. En tant que portrait, *Autoportrait en vert* suit la trace de cette narratrice-écrivaine pour poser la question de la forme, mais aussi celle de l'identité car

Le portrait ne cesse ainsi de réactiver une dynamique qui est constitutive de notre anthropoïsation, celle qui ne nous fait atteindre à notre identité qu'à travers le regard d'un autre. Lorsqu'on oppose le portrait à l'autoportrait, on oublie souvent que tout portrait est aussi virtuellement l'autoportrait du portraituré qui s'y reconnaît et pour qui il fait fonction de prothèse visuelle lui permettant de s'assurer de son identité en tant qu'elle lui est réadressée à travers un regard extérieur [...].⁶⁷

Si une partie de la constitution d'une identité passe toujours par le regard d'un autre, l'écriture de l'autoportrait passe toujours par l'écriture d'une autre forme et plus spécifiquement, ici, par l'usage d'un autre médium. Ainsi, par une constante mise en relation des formes, des identités, de la forme et de l'identité, *Autoportrait en vert* remet également en question l'essentialisme en matière d'identité subjective.

Par un travail des limites, *Autoportrait en vert* ouvre des espaces où l'originalité de la forme n'a rien avoir avec son unicité et refuse une logique originaire. En cela, le livre met le lecteur au défi d'entrer en relation avec la forme, de se risquer dans des espaces inquiétants. C'est donc au seuil des formes que le prochain chapitre examinera l'articulation et la négociation de l'identité sexuée et culturelle, ou plutôt des identités sexuées et culturelles, dans *Autoportrait en vert*.

⁶⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique » dans *Portraits singulier-pluriel 1980-1990 : le photographe et son modèle*, Paris, F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 22.

CHAPITRE 3

ERRANCES, FUTES ET DISPARITIONS

3.1 Passages

Des cas de figure qui ont guidé l'analyse de la forme, il est temps de passer à la figure de l'écrivaine, la narratrice d'*Autoportrait en vert*. André Belleau met ses lecteurs en garde contre « la pente biographique de la lecture » qu'inspire le personnage-écrivain. « La "voix autobiographique", écrit-il, à supposer qu'elle s'insère dans la trame fictive du roman, échapperait par là même à l'épreuve de vérité, ce qui devrait garder de la tentation du vérifiable¹ ». Cependant, selon Belleau, il n'en reste pas moins que l'inscription d'un tel personnage dans l'œuvre est perçue comme la trace de l'auteur extradiégétique – son double – par les lecteurs. Plutôt qu'une représentation du soi, le personnage-écrivain est un foyer privilégié dans lequel les codes de la littérature interagissent avec ceux de la société.

Le photo-texte de Marie NDiaye s'approprie des codes littéraires mais aussi des codes photographiques pour mettre en scène l'identité subjective à travers l'autoportrait. Voilà qu'ici, au moment où l'auteure semble disparaître dans l'écriture ou dans l'image, elle réapparaît, reflétée dans les miroirs dont l'autoportrait est composé. L'identité subjective, telle qu'elle se présente à travers la narratrice-écrivaine, est mise en scène à la frontière entre soi et l'*Autre*, à la jonction de deux portraits. L'autoportrait de la narratrice change selon l'image qu'elle trace des femmes en vert, d'un père squelettique, de la Garonne ou même de la bête innommable qui court sur les pages du photo-texte. Ainsi, un jeu de regards a lieu dans lequel, à l'instar du portrait, « [l]e "moi" est toujours déjà devenu un autre² ».

¹ André Belleau, *Le romancier fictif*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, p. 34.

² Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique » dans *Portraits singulier-pluriel 1980-1990 : le photographe et son modèle*, Paris, F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 23.

3.1.1 Orientation

Plutôt qu'une représentation transparente de l'auteure réelle, la narratrice d'*Autoportrait en vert* est la manifestation d'un soi littéraire qui existe quelque part entre la « vérité » et la « fiction ». L'inscription de cette identité se lit comme celle d'Esperanza dans *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros, que Leigh Gilmore décrit dans *Autobiographics* comme « [...] an autobiographical identity that [registers] as a character in fiction, as a simulacrum of the author and a figure for a historically verifiable place and time that are not tied to the author for verifiability³ ». Cette mise en scène de l'identité inclut « [...] a fictional and an autobiographical identity bordering the text⁴ ». En même temps, il y a de forts parallèles à faire entre ce texte et *Dust Tracks on a Road* de Zora Neale Hurston, qualifié par Françoise Lionnet dans *Autobiographical Voices* comme un autoportrait qui est aussi une « autoethnographie », c'est-à-dire « [...] the defining of one's subjective ethnicity as meditated through language, history and ethnographical analysis⁵ ». En suivant ces deux modèles et en centrant l'analyse sur le texte (plutôt que sur les faits biographiques), il devient apparent qu'au lieu de mourir comme l'auteur de Barthes, l'auteure de NDiaye hante le texte, comme les revenantes qui peuplent le récit de la narratrice. Elle est une présence partielle qui pointe vers certaines réalités extra-littéraires et extra-photographiques, négociées ou traduites, pour prendre la métaphore de Homi Bhabha, dans le tiers espace de la photo-littérature.

Conçue en termes de performance et non pas comme essentiel ou originaire, l'identité subjective qui se manifeste dans *Autoportrait en vert* est stratégique : elle travaille à ouvrir des espaces dans lesquels cette identité multiple est lisible et viable. Si Marie NDiaye ne correspond pas au portrait d'une écrivaine engagée - discrète, plutôt réticente à voir ses œuvres ramenées sous le signe d'une lutte féministe ou à se faire proclamer une auteure africaine, l'identité subjective mise en scène dans cette œuvre pousse l'inquiétude identitaire à ses limites et problématise l'identité nationale, les discours stéréotypés, le féminin et le

³ Leigh Gilmore, *Autobiographics*, London / Ithaca, Cornell UP, p. 93

⁴ *Ibid.*

⁵ Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices*, London / Ithaca, Cornell UP, p. 99.

racial. Notre analyse développera trois aspects ayant un rapport avec l'identité subjective articulée dans *Autoportrait en vert* à travers le « je » sans nom qui narre les récits aux formes instables. Elle passera de la question des lieux et de l'errance à celle de la métamorphose, pour en venir ensuite à celle de la visibilité.

3.2 Des histoires de famille

D'une façon implicite et subversive, *Autoportrait en vert* pose la question d'une série d'articles publiés dans le quotidien *Libération* au cours de l'été 2007 : « Comment peut-on être français ? ».⁶ Le journal s'était donné la mission d'interroger la question de l'identité nationale suite à la promesse du président Nicolas Sarkozy, nouvellement élu, de créer un ministère de l'identité nationale et de l'immigration. Les réponses des citoyens à la question de *Libération* sont diverses : certains sont contre « l'assimilation » à la faveur d'un « multiculturalisme » français, d'autres commentaires rappellent certains discours des personnages d'*En famille*, tel le propos d'un homme qui affirme : « “C'est une origine, des traditions. [...] Avoir un arrière-grand-père qui s'est battu dans les tranchées, et être né en France, ça me semble léger pour dire que ça fait de vous un Français”⁷ ».

Cette polémique de l'identité nationale, engagée également par la candidate socialiste Ségolène Royal lors de la campagne présidentielle, met en relief une crise identitaire qui est très présente en France mais qui traverse également toute l'Europe. À ce sujet, Sidonie Smith et Gisela Brinker-Gabler ont écrit, dans « Gender, Nation and Immigration in the New Europe », leur introduction à *Writing New Identities* :

Now post/colonial encounters take place “at home” in the metropolitan centers, with profound effects for the imagining of national identity. [...] in addition, the legacies of colonial rule

⁶ *Libération*. « Comment peut-on être français ». *Libération*. 16 juillet 2007.

⁷ Laure Equy et al., « Une nation en commun. pas forcément la même ». *Libération*. 16 juillet 2007. p. 3.

have profoundly destabilized “older more global imperial identities” and have made “visible” the racial nature of the old national identity and the multicultural ruptures of the new.⁸

Insistant sur le fait que le récit de la nation construit la notion d'étranger, elles soulignent également que le nationalisme dépend de la différence sexuelle et que la notion de citoyen est généralement comprise en Europe comme équivalant à la notion d'homme.⁹

L'écriture des nouvelles identités européennes a lieu dans l'œuvre de Marie NDiaye et se fait par l'intermédiaire des drames familiaux. Frantz Fanon analyse ainsi ce rapport entre la famille et la nation dans *Peau noire, masques blancs* :

La structure familiale et la structure nationale entretiennent des rapports étroits. [...] L'enfant qui sort du milieu parental retrouve les mêmes lois, les mêmes principes, les mêmes valeurs. Un enfant normal ayant grandi dans une famille normale sera un homme normal. Il n'y a pas de disproportion entre la vie familiale et la vie nationale.¹⁰

Cependant, ces rapports changent dans une société prise dans une dynamique coloniale qui divise les populations selon la couleur de peau des individus.¹¹ Quant au contexte de la France ou aux pays en contact avec elle, Fanon observe : « Or, et c'est là un point très important, nous constatons l'inverse chez l'homme de couleur. Un enfant normal, ayant grandi au sein d'une famille normale, s'anormalisera au moindre contact avec le monde blanc¹² ». Bien des choses ont changé depuis que l'auteur et militant martiniquais a publié ce texte. Néanmoins, en 2005, Pap Ndiaye, chercheur français à l'École des hautes études en sciences sociales (en France), écrivait, dans un article intitulé « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques », faisant écho à Fanon : « Dans les sociétés où ils sont minoritaires, les Noirs apprennent dès leur tendre enfance qu'ils le sont. [...] Qu'on en soit content, indifférent, fier ou honteux, la couleur de peau a ceci

⁸ Brinker-Gabler, Gisela and Sidonie Smith (dirs.) « Gender, Nation and Immigration in the New Europe » dans *Writing New Identities. Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1997, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 7, 11, 14.

¹⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 115-116.

¹¹ Albert Memmi résume ce point en écrivant dans *Portrait du colonisé* : « *Le racisme résume et symbolise la relation fondamentale qui unit colonialiste et colonisé* » (Les italiques sont de l'auteur. Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 107).

¹² Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 117.

d'irréversible qu'on ne transige pas avec elle¹³ ». Attribuant les racines des problèmes du racisme à l'histoire esclavagiste et coloniale du pays, il aborde également la diversité des populations noires en France et fait remarquer que la couleur de peau est souvent injustement interprétée comme la marque de l'immigration :

Une remarque voisine pourrait être faite à propos des catégories « immigrés », « issus de l'immigration », et, pire, « immigrés de la seconde génération », qui identifient perpétuellement les personnes concernées à une origine étrangère, redoublée, en ce qui concerne les Noirs, par une couleur de peau qui les renvoie à une étrangeté ineffaçable. [...] Tous les Noirs ne sont pas des immigrés.¹⁴

De la grille d'analyse psychosociale de Fanon, clairement partagée sur des lignes de couleur, en passant par l'analyse sociohistorique et contemporaine de Pap Ndiaye, soulignant les fausses associations entre la couleur de peau et l'immigration, on arrive à la dramatisation littéraire des origines et des lieux de Marie NDiaye dans *Autoportrait en vert*.

3.3 L'itinérance et les situations difficiles

L'écriture de Marie NDiaye est problématique pour la critique parce qu'elle ne se range pas facilement dans des cases artistiques ou nationales : « [e]lle se situe en retrait, écrit Véronique Bonnet, presque à la marge, des différents champs littéraires : le champ littéraire français et les champs littéraires africains, tant ceux qui se construisent dans les pays africains que ceux qui s'élaborent en Europe¹⁵ ». En effet, à l'époque où Bonnet écrit son article dans *Africultures*, elle souligne que les œuvres de l'écrivaine sont publiées aux Éditions de Minuit, marque de prestige et d'ancrage dans le milieu littéraire français. Cependant, l'œuvre de NDiaye est aussi le sujet de recherches dans le domaine de la littérature africaine faites par Nkashama Ngandu, Bernard Mouralis, Odile Cazenave et Xavier Garnier, pour ne nommer

¹³ Pap Ndiaye, « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques », *Le Mouvement Sociale*, 2005/4, n° 213, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, 105.

¹⁵ Véronique Bonnet, « Où situer Marie Ndiaye » dans *Africultures*, [En ligne], n° 45, 2002, non paginé, http://africultures.com//popup_article.asp?no=2102&print=1, page consultée le 17 avril 2006.

que quelques chercheurs écrivant en français.¹⁶ Certes, il y a un malaise dans la critique car Marie NDiaye est bel et bien une écrivaine française, mais son patronyme sénégalais est interprété comme le signe d'une culture africaine. Cette confusion marque faussement l'écrivaine comme « étrangère ». « A travers Marie NDiaye, se pose ainsi la question de l'appartenance de toute production littéraire en fonction de ses origines (pour ne pas dire de sa couleur)¹⁷ », écrit Odile Cazenave dans *Afrique sur Seine*. « La question qui se pose est donc celle d'un ghetto identitaire [...] Parce que Marie NDiaye est noire, quelque part on s'attend à ce que son œuvre soit ancrée dans certaines références/traditions africaines.¹⁸ » Toutefois, que l'on voie chez NDiaye une écrivaine française, une auteure africaine ou une littéraire « "noire" et "hexagonale"¹⁹ » (comme les collaboratrices du *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*), ses œuvres mettent les origines en scène et posent la question du fondement même de l'identité, qui n'est « [...] jamais perçue sur un mode euphorique²⁰ ».

De fait, l'écriture de NDiaye amène les lecteurs à reconsidérer les a priori de l'identité en révélant les instabilités de celle-ci à travers des quêtes identitaires et des drames familiaux. Ce travail commence dans les lieux qui forment la scène des drames familiaux : « Les protagonistes en situation de rupture familiale sont condamnés à l'errance, ils occupent des espaces mi-publics mi-privés comme les pas de porte, les hôtels, toutes sortes de lieux de

¹⁶ Dans *Ruptures et écritures de la violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines* (Pius Nkashama Ngandu, *Ruptures et écritures de la violence*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997), Ngandu inclut *La femme changée en bûche* (Paris : Minuit, 1987) de NDiaye dans son chapitre « L'autobiographie dans le récit littéraire des femmes (1980-1992) », à côté des œuvres des écrivaines africaines tels Ken Bugul, Werewere Liking, Véronique Tadjo et Calixthe Beyala, pour n'en citer que quelques-unes. Cazenave la cite en tant que contre exemple à ses recherches sur le roman africain de Paris dans *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris* (Paris / Torino / Budapest : L'Harmattan, 2003). Les romans de NDiaye ont également été l'objet d'articles dans des revues comme *Africultures* et *Notre Librairie*.

¹⁷ Odile Cazenave, *op.cit.*, p. 77.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Christiane Markward et al., *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Éditions Karthala et Agence de la Francophonie, 1996, p. 433.

²⁰ Véronique Bonnet, *loc. cit.*, non paginé.

passage qui leur interdisent de trouver une place²¹ ». C'est peut-être le plus évident dans *En famille*, où Fanny erre à la recherche d'une identité qui lui vaudra le respect, la reconnaissance et l'amour de « la famille ». Constamment en train d'essayer d'effacer sa différence, Fanny n'arrive jamais à se faire intégrer à la famille parce que cette différence, qui n'est jamais nommée, est essentielle, visible, qu'elle est une « faute » de sa naissance.

3.3.1 Parcours et périple

Dans *Autoportrait en vert*, NDiaye choisit de nouveau un personnage principal itinérant en quête de sa famille²², une femme qui, comme Fanny, a souvent entre les mains les photographies de proches qu'elle ne connaît ou ne reconnaît pas. Mais contrairement à cette dernière, la narratrice-écrivaine qui erre à travers la France et au Burkina Faso manque de naïveté. Faussement hébétée par les situations dans lesquelles elle se retrouve ou par les événements qui lui arrivent, son « je » ne subit pas les voyages. Elle les utilise afin de « jouer » son identité dans le rôle de l'itinérante. Par le biais des déplacements de la narratrice-écrivaine, NDiaye aménage des tiers espaces contingents, qui apparaissent et disparaissent à leur tour. Ce refus d'un centre géographique à l'intérieur du récit se traduit aussi comme le rejet d'un centre et, finalement, comme le refus d'une origine identitaire. Comme tant d'autres personnages de NDiaye, la narratrice-écrivaine voyage pour se rendre chez des membres de sa famille ou chez des amis proches. Ses périples l'amènent jusqu'à

²¹ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye » dans *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Harmattan, 1998, p. 87. Ce travail de lieux continue dans l'œuvre de Marie NDiaye. Son dernier roman, par exemple, *Mon cœur à l'étroit* (Paris : Gallimard, 2007) se passe dans un Bordeaux qui semble changer sans cesse de configuration pour la narratrice. De même, le tramway est un lieu en mouvement qu'elle évoque souvent, et une partie du roman se passe dans un pays étranger qui n'est jamais nommé.

²² Les personnages principaux des œuvres de Marie NDiaye sont souvent des itinérants. En plus de Fanny (*En famille*, Paris, Minuit, 1990), Rosie Carpe quitte Brive-la-Gaillarde pour la Guadeloupe à la recherche de son frère (*Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001), Nadia part de Bordeaux à la recherche de son fils dans *Mon cœur à l'étroit* (*Mon cœur à l'étroit*, Paris, Gallimard, 2007), Lucie transite entre sa maison, la maison d'Isabelle, la demeure de ses parents, une école et d'autres endroits dans *La sorcière* (*La sorcière*, Paris, Minuit, 1996), et même Herman d'*Un temps de saison* (Paris, Minuit, 1994), pour ne nommer que quelques cas.

Ouagadougou, chez son père. Dans ces voyages, un lien se tisse entre l'intimité familiale et un ailleurs temporaire et sujet à changement. En outre, son propre domicile risque de disparaître, du moins temporairement.

Le premier lieu donné du récit, La Réole, disparaît partiellement sous les eaux de la Garonne, événement qui se situe tantôt au premier plan, tantôt à l'arrière-plan des récits. Si la narratrice n'est pas native du village, elle y vit avec son époux et ses cinq enfants, une vie provinciale, supposément calme, ordinaire et même banale. Cependant, si ce « bourg [...] éloigné de la légèreté, du bruissement, du fredonnement de la ville » (*APEV*, 16) peut rappeler les petites villes sclérosées des romans du dix-neuvième siècle, il se révèle un lieu de tension et d'excitation, non seulement à cause des crues dangereuses mais aussi à cause des revers de la vie de ses habitants, des événements merveilleux, banals mais inquiétants, qui entrecoupent la routine de la narratrice dont elle témoigne. Ainsi, elle interprète le claquement des sandales des femmes du village contre les trottoirs comme un son quasi-magique (*APEV*, 16). De façon semblable, elle s'étonne de se sentir « [...] parfaitement satisfaite d'être qui [elle] étai[t] dans ce lieu-là – grand-rue d'un bourg monotone – et à ce moment-là, et ce contentement s'auréolait d'une vague surprise née de l'existence même d'une telle plénitude, de la vraisemblance d'un tel plaisir » (*APEV*, 17). Voué à la disparition, cet espace-temps (« dans ce lieu-là » et « à ce moment-là ») est le lieu temporaire où la narratrice exprime son plaisir d'être, une négociation identitaire mise en scène dans *Autoportrait en vert*. Aussi, ce même plaisir est décrit en termes de « vraisemblance » et non en termes de vérité. Ces sentiments sont des effets produits par une rencontre d'éléments, de personnes, de moments. Ainsi, la théâtralité de la forme est retranscrite dans le discours du personnage-écrivain sur son être ou plutôt, sur le faire de son être.

Étrangère à ce village devenu le sien, la narratrice joue à la fois sur son appartenance à cet endroit et ses habitants et sur la distance qui les sépare. Elle s'associe au « on » collectif des habitants tout en se demandant pourquoi les villageois, et surtout les hommes, ne cherchent pas à s'installer ailleurs :

Pourquoi tant de femmes, qui vivent là depuis toujours, n'aspirent-elles qu'à déménager enfin en lieu sûr et si peu d'hommes ? Pourquoi disent-ils, malgré le surcroît de travail, la fatigue, l'appréhension que provoquent les menaces d'inondation puis de temps en temps,

l'inondation elle-même, pourquoi disent-ils, sans explication : « Jamais je ne partirai ! » Pourquoi partir serait-il, pour eux, échouer alors qu'il est inutile de rester (*APEV*, 39-40)?

Pas tout à fait étrangère, pas tout à fait villageoise, la narratrice hésite entre rester et partir de sa maison. Mais ce choix n'est pas seulement une question pratique. Il touche aussi au fragile sentiment d'appartenance du personnage aussi bien qu'à la différence entre la communauté des femmes et celle des hommes.

De ce premier lieu incertain, la narratrice commence à en parcourir d'autres : quittant son époux et ses enfants, parfois avec un bébé dans les bras ou en compagnie d'une adolescente. Même quand elle est en Aquitaine, elle ne cesse jamais d'aller d'un endroit à un autre – la maison de Katia Depetiteville, l'école de ses enfants, la mairie, etc. Ces endroits sont des lieux de passage, des habitations temporaires ou oubliées, des quartiers périphériques, etc., et aucun d'entre eux ne fait vraiment figure d'un centre stable. L'écrivaine-narratrice rend visite à ses sœurs en banlieue parisienne, à son père dans le vingtième arrondissement de Paris (quartier touchant la proche banlieue), à sa mère dans un quartier insalubre et introuvable de Marseille, et encore à son père dans un quartier périphérique de Ouagadougou. Elle attend sa mère dans une gare, observe ses enfants dans la cour d'école, est invitée chez Katia Depetiteville ou chez les parents de son amie Jenny, mais jamais ne laisse percevoir son intimité. Les proches, la famille, les lieux d'appartenance (telle la rue où se rassemblent les jeunes femmes du village) sont soit ailleurs, soit publics.

3.3.2 Les situations difficiles

Étant semi-exilée, la narratrice met en scène cette situation difficile qui est d'être toujours étrangère à un lieu tout en entretenant un lien d'appartenance avec lui. Ainsi, elle laisse constamment des traces d'un ailleurs dans l'écriture.

Pour revenir aux analyses de Frantz Fanon et de Pap Ndiaye, on retrouve ici les questions d'origine familiale et d'origine nationale soumises à des déstabilisations. Dans *Autoportrait en vert*, il y a une correspondance entre l'éclatement de la cellule familiale (divorce des parents, éparpillement de la famille sur le territoire français et finalement au

Burkina Faso) et celui des lieux. Deux violences sont donc dramatisées – celle du décentrement et celle de l'oubli. Dans un premier temps, la narratrice joue toujours le rôle d'une étrangère ou même d'une semi-exilée dans un tiers espace entre l'appartenance et l'étrangeté. Un malaise se manifeste particulièrement dans les lieux périphériques : elle est à l'écart dans les nouvelles familles de ses parents qui vivent dans les quartiers excentrés des grandes villes, mais aussi face à ses deux sœurs de banlieue. Par ailleurs, son statut est très similaire quand elle est avec Katia Depetiteville ou Jenny : elle écoute leurs histoires, dont elle ne fait pas partie, dans les maisons à l'extérieur du village.

Dans un deuxième temps, la narratrice de Marie NDiaye dramatise la politique et la violence de l'oubli des rapports historiques entre la France et certains pays africains en poursuivant le père au-delà des frontières françaises. Selon Bernard Mouralis dans *République et Colonies*, un continuum existait autrefois entre l'espace de la métropole et ceux des anciennes colonies, constitué en grande partie par la violence coloniale mais aussi par une histoire commune des implications politiques, des actions militaires et des migrations. Toujours selon Mouralis, une part des mesures législatives détruisant ce continuum a fait partie du processus nécessaire à la reconnaissance des nations africaines durant la période des décolonisations. Une autre portion de ces mesures, par contre, surtout les projets de loi établis durant les années 90, était destinée à faire oublier, pour ne pas dire à nier, le rôle que les Africains avaient joué dans la construction d'une France libre après la deuxième guerre, ainsi que les sinistres réalités politiques et historiques du colonialisme français.²³ Selon l'auteur, ce grand travail de rejet rend étrangères les populations africaines autrefois familières, et nie la réalité d'une histoire africaine en France : « [...] les responsables de la politique française doivent savoir s'ils sont prêts à accepter sans réticence, c'est-à-dire sans bovaryisme, l'idée

²³ Celles-ci incluent, selon l'auteur, les contradictions d'une politique coloniale qui a été avancée par le « pays des droits de l'homme », une politique coloniale raciste qui peut être rapprochée du fascisme et du nazisme ainsi que de la violence de l'esclavagisme, du travail forcé et des répressions brutales qui ont accompagné le colonialisme français (Bernard Mouralis, *République et Colonies : Entre mémoire et histoire*, Paris, Présence africaine, 1999, p. 60).

qu'il existe, en raison d'une histoire très particulière, une composante africaine dans le tissu national français²⁴ ».

Le texte de NDiaye bricole les espaces fragmentés de cette histoire franco-africaine à travers la mise en récit des souvenirs qu'a la narratrice de sa famille. Cependant, la violence de l'oubli ne vient pas uniquement du côté français de la famille de la narratrice. Elle craint, par exemple, d'être oubliée par son père qui, dans l'opinion de la narratrice, a « trop d'enfants » (*APEV*, 35) et ce, sur trois continents²⁵ (*APEV*, 86). De même, elle se lamente du peu d'intérêt que cet homme porte à sa petite-fille Marie, « une jeune française de son époque » (*APEV*, 89), confiant avoir « [...] secrètement espéré qu'il éprouve le regret, en la découvrant si parfaitement aimable de n'avoir élevé aucune de ses propres filles, et que ce regret lui soit une souffrance, une gêne, une épine logée dans le cuir de son égoïsme » (*APEV*, 85). Or, l'identité africaine du père ne se traduit qu'en filigrane quand il réside sur le territoire français. Elle est à peine perceptible, par exemple, dans la description de son restaurant à Paris. Parallèlement, l'espace hexagonal devient aussi un lieu d'oubli violent. La narratrice se rappelle « soudainement » qu'elle a des sœurs en région parisienne (*APEV*, 75), où elle tente d'oublier – donc de désavouer – une carte lui annonçant la naissance de sa petite sœur à Marseille (*APEV*, 65-66).

Par l'évocation d'un espace africain (qu'il soit à Paris ou sur le continent) et la fragmentation du territoire français, NDiaye instaure un tiers espace d'où la narratrice peut se remémorer une identité métisse, issue d'une situation « postcoloniale ». Il convient de penser ce travail des lieux selon une métaphore courante dans les théories féministes et postcoloniales (dans le monde anglo-saxon), celle de « re-membering » qui joue à la fois sur

²⁴ *Ibid.*, Il faut se demander si certains hommes politiques sont prêts à accepter l'idée d'une histoire africaine tout court. En effet, Nicolas Sarkozy prononce le 26 juillet 2007 à Dakar un discours très controversé dans lequel il affirme que « [...] l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire » (cité dans Olivier Pironet, « Le philosophe et le président : une certaine vision de l'Afrique », *Le monde diplomatique*, [En ligne], <http://www.monde-diplomatique.fr/2007/11/PIRONET/15274>, page consulté le 01 décembre 2007).

²⁵ Quand ce texte est relu d'un point de vue postcolonial, on ne peut que supposer que ce troisième continent est l'Amérique, qui a déjà occupé une place dans l'œuvre de NDiaye dans son roman *Rosie Carpe* (*op. cit.*).

le verbe « remember » (se souvenir) et sur l'idée de coller, de recoller les morceaux ensemble. Les lieux de l'entre-deux créés par le photo-récit ne reconstituent pas le continuum colonial ; ils sont plutôt des lieux postcoloniaux et ambivalents à partir desquels la narratrice peut rendre compte de ses origines mixtes et multiples, des espaces où le travail rhizomatique du photo-récit laisse une « enfant de la postcolonie²⁶ » se mettre en scène. Il n'y a aucun lieu d'origine fixe auquel elle fait retour. Les origines, comme les lieux, sont problématiques, divisées, instables et toujours en question.

3.3.3 Des lieux pour jouer

Les tiers espaces parcourus dans *Autoportrait en vert* se révèlent donc des scènes sur lesquelles la narratrice met en scène l'identité, celle des autres mais aussi la sienne à travers les leurs. Cette théâtralité n'est aucunement cachée. Tous les personnages sont en train de jouer des rôles, de faire une parodie d'eux-mêmes. Ainsi, la narratrice feint de s'énervier quand il est impossible de déterminer l'identité d'une femme qu'elle a crue être son amie Cristina et qui lui a raconté un « récit » de sa famille : « Puis elle l'a jouée, pendant que j'écoutais – et je me demande : est-ce que je jouais, moi ? Et savait-elle que je ne jouais pas ? Mais est-ce qu'elle jouait elle-même ? » (*APEV*, 13). Elle décrit la tentative de suicide de

²⁶ Abdourahman A. Waberi a décrit les « enfants de la postcolonie » comme une quatrième génération d'écrivains « africains », nés après la période des décolonisations et vivant en grande partie en France. Ils sont les écrivains de la diaspora africaine qui partagent des traits avec ceux de la « World Fiction » qui comprennent des auteurs comme Salman Rushdie et Tahar Ben Jelloun. Bien que Waberi emploie le terme discutable de « francophone », il parle aussi des écrivains nés et élevés en France, comme Marie NDiaye (qui sera difficilement comptée parmi les auteurs dits francophones) (c.f. Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » dans *Notre Librairie. Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, vol. 135, 1998, septembre-décembre, p. 8-15). Problématique, certes, cette idée d'une postcolonie correspond bien aux lieux d'*Autoportrait en vert* qui, d'une part, sont des espaces intermédiaires entre l'(ancienne) colonie et l'(ancienne) Métropole. Il n'y donc pas de retour au pays « natal » ou « d'origine ». De plus, ils n'admettent aucune cohérence des lieux qui permettra à un lieu homogène de dominer un lieu hétérogène – en fait, chaque lieu est hybride. D'autre part, ces lieux apparaissent *après* la période coloniale (au sens historique du terme). Finalement, ils sont *au-delà* du colonialisme, comme dirait Homi Bhabha (*Les lieux de la culture*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 30-31.), parce qu'ils évoquent une impureté des lieux qui a toujours déjà existé.

Katia comme une « performance » (*APEV*, 24). De son père et sa femme (l'ex-amie de la narratrice qui a pris le rôle de belle-mère), elle écrit : « Ils jouent pour nous le spectacle de leur intimité énigmatique [...] » (*APEV*, 34). Quand M. Urbain, celui qui l'accueille à Ouagadougou, s'irrite parce que la narratrice ne veut pas voir son père à sa conférence littéraire, c'est « [...] comme si mon père, déguisé en M. Urbain, ne pouvait cacher son mécontentement [...] » (*APEV*, 82), tandis que la femme de son père dira de la fausse carrière d'architecte de ce dernier : « Mais ton père, maintenant il fait semblant de penser que c'est sérieux, et à force de faire semblant peut-être qu'il le pense vraiment » (*APEV*, 88).

Cette insistance sur la parodie se combine avec le doute constant que la narratrice exprime quant à la réalité de ces situations et la fiabilité de ses souvenirs. La représentation douteuse et théâtrale d'un soi écrivain rappelle ces propos de Leigh Gilmore :

Autobiography dramatizes the scripted nature of life by revealing the stories within stories we tell and are told about who we are and who we might become. It offers the insider's account of the doubled narrative of the feminine, where the story a woman struggles to tell about herself is inscribed within the scripts she receives from her culture.²⁷

En mettant en scène les femmes en vert, elle joue les rôles de la fille, de la confidente, de la sœur et de la mère, entre autres. Mais en traçant leurs traits, elle met en scène l'écrivaine – celle qui, selon la théorie de Michel Beaujour, est équivalente à son texte et qui par conséquent est toujours hantée par un ailleurs oublié.

3.4 Est-elle une femme en vert ?

La narratrice de Marie NDiaye termine l'ensemble de ses récits en suivant la voie tracée par une route qui traverse les lieux inondés du livre : « Alors... roulant doucement dans la plaine submergée, sur la seule route praticable... je me demande... l'eau boueuse et calme de part et d'autre des fossés... la Garonne est-elle une... est-elle une femme en vert? » (*APEV*, 94). Cette question demande au lecteur de croire ou au moins de faire semblant de croire à la naïveté de cette narratrice. Et, comme toutes les autres questions du livre, celle-ci est plutôt

²⁷ Leigh Gilmore, *Autobiographics*, London / Ithaca, Cornell UP, p. 157.

moqueuse, trahissant la narratrice et montrant que, dans cet autoportrait, la ruse est aussi forte que la réalité. En ce sens, avec la question « est-elle une femme en vert ? », on revient à la question de l'identité que recèle l'autoportrait, et *Autoportrait en vert* en particulier. Du coup, la Garonne joue le rôle de bassin réfléchissant sur lequel la narratrice peut, comme Narcisse, se pencher pour se regarder. En même temps, le fleuve fait figure d'un Autre à part entière. C'est de cette façon que, pour revenir aux propos de Jean-Marie Schaeffer, ce « [...] portrait est aussi virtuellement [un] autoportrait.²⁸ » Marie NDiaye pousse cette ambiguïté à son plus fort degré en posant un sujet flou et métamorphosable dans le cadre du portrait.

Dans son article intitulé « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye », Xavier Garnier affirme que « [p]arce qu'elle concerne à la fois la forme et la matière, la métamorphose oblige à entrer dans les composants du réel.²⁹ » Détaillant les nombreuses transformations corporelles des romans de NDiaye, il avance également que « [...] l'informe est avant tout une affaire de langage [...] »³⁰. *Autoportrait en vert* continue à faire buter le langage contre les corps en perte de forme, mais ajoute aussi l'élément photographique à la métamorphose. La Garonne inonde-t-elle non seulement les plaines de l'Aquitaine ; elle semble aussi effacer les traits des visages et les contours des femmes dans les portraits de Julie Ganzin. De façon similaire, les femmes des récits viennent habiter d'autres formes et d'autres corps dans les portraits stéréoscopiques. Perceptibles en filigrane dans les récits et les photographies, il y a au moins trois figures de cette hybridité : Métis, Méduse et Chimère. Toutes féminines, elles sont associées à la ruse, à la mort et au rêve. Ces trois figures mythologiques sont également des figures de la métamorphose.

²⁸ Jean-Marie Schaeffer. « Du portrait photographique » dans *Portraits singulier-pluriel 1980-1990 ; le photographe et son modèle*, Paris, F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 22.

²⁹ Xavier Garnier, *loc. cit.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 81.

3.4.1 Métis : l'hybridité comme ruse

La capacité de métamorphose des femmes en vert rappelle Métis, fille de la rivière Océan, première femme de Zeus et incarnation de l'intelligence rusée. Si les mots métissage et Métis ne partagent pas véritablement la même racine, ils partagent tout de même un rapport à l'eau : le mot métissage vient du latin « mélanger » mais aussi du portugais « port ». C'est à travers l'eau que la nymphe vient s'inscrire dans la trame d'*Autoportrait en vert*, en douce, presque sans être aperçue. Elle s'y installe par le biais de la ressemblance avec la Garonne, cette rivière boueuse qui donne des reflets flous et qui, comme dans la nouvelle de Zola *L'Inondation*, peut être une « mauvaise voisine³¹ », calme et douce ou capricieuse et destructrice.³²

En suivant le cours de la Garonne, transformé par l'inondation, on remarque non seulement qu'elle est littéralement en excès, débordant ses rives, mais qu'elle conduit vers la bête noire qui court dans l'autoportrait de NDiaye. Cette créature, qui n'est pas sans rappeler la bête de *La femme changée en bûche*³³, « [...] n'a pas de nom dans notre langue » (*APEV*, 93) selon la narratrice innommée. Aux limites du langage, elle est aussi aux limites du visible. Traquée par les villageois, elle est une source de panique parmi les femmes. La fausse Cristina explique : « Nous sommes plusieurs à l'avoir aperçu, dans nos jardins, au bord du fleuve, dans... [...] Quelque chose de noir, de rapide. Oh, ça, les gens qui l'ont vu ne manquent pas » (*APEV*, 20). Cette femme en short vert, qui montre des signes d'une peur croissante et qui laisse monter le ton de sa voix, « [...] resserre ses jambes l'une contre l'autre et les tient ainsi, étroitement pressées » (*APEV*, 20) et demande trois fois à la narratrice : « Tu n'as rien vu ? » (*APEV*, 20). Ces paroles d'inquiétude se trouvent en face et en-dessous d'une photo intitulée *Tirrena* qui, justement, montre un cours d'eau, les rives désertes sous un arbre

³¹ Emile Zola, « L'Inondation » dans *Contes et nouvelles*, sous la dir. de Roger Ripoll. Paris, Gallimard, p. 716.

³² Il est aussi possible de détecter la trace de Métis ou le lien avec les racines du mot « métissage » dans les autres villes françaises du livre. Marseille est un port méditerranéen. tandis que Paris et ses banlieues sont construites autour de la Seine. fleuve de commerce.

³³ Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989.

solitaire. Cette grande plante rappelle les nombreux autres arbres, toujours plus ou moins étrangers à la France, que la narratrice mentionne : le bananier, les pruniers du Japon ou bien le seringa. De façon analogue, la terreur provoquée par cette bête noire n'est pas sans rappeler la peur de la rivière imprévisible, la menace de l'inondation.

Les arbres, la bête noire, la Garonne et les femmes en vert sont des sèmes de la métamorphose éparpillés partout dans le livre, et qui se rejoignent dans les lignes tracées par le photo-récit de Marie NDiaye. Ainsi, quelques pages plus loin, la photo *Tirrena* réapparaît, mais cette fois-ci, une femme aux formes floues marche vers l'eau. Sur la page d'en face, la narratrice regrette, en parlant de son père, qu'il « [...] n'a pas pris la mesure de l'importance de ces changements dans l'aspect de sa femme » (*APEV*, 33). Le corps indécis de la photographie s'associe donc à « [...] la transformation de [s]on amie en éternelle femme en vert [...] » (*APEV*, 33). Ces femmes en vert, sont-elles des femmes différentes ? Ou bien sont-elles les manifestations des transformations d'une seule femme ?

Il n'y a pas de réponse définitive à ces questions. Cependant, comme la nymphe légendaire a changé de forme pour échapper à son époux, ces femmes emploient la ruse de la métamorphose pour échapper à un regard qui figerait leur(s) identité(s).

3.4.2 Méduse : l'hybridité comme seuil

La figure de la Méduse est aussi présente dans *Autoportrait en vert*, notablement inscrite dans l'œuvre à travers l'usage de la photographie. Image du féminin par excellence, postée à la frontière entre le monde des vivants et le royaume des morts, elle figeait éternellement ses victimes si leurs regards se croisaient. À cause de ce regard transformateur, Philippe Dubois la convoque pour expliquer le dispositif photographique. Selon ce dernier, l'acte photographique se situe au moment où la prise du cliché devient le moment d'aveuglement qui fige le sujet à jamais.³⁴ Dans *Autoportrait en vert*, comme dans la photographie, ce seuil

³⁴ Philippe Dubois. *L'acte photographique et d'autres essais*, 2^{ième} ed., Bruxelles. Éditions Labor et Paris. Nathan 1990 p. 141-148.

entre la naissance et la mort, entre le sujet et l'objet est déployé pour produire du sens. Ambivalentes, les personnages des revenantes (Katia Depetiteville et la femme suicidée d'Ivan, par exemple) sont à l'image de la Méduse riante que dépeint Hélène Cixous. Il semble que la narratrice prenne le ton moqueur et ironique de Cixous dans « Le rire de la Méduse » quand la théoricienne écrit : « Attends on va tout t'expliquer, et tu sauras enfin à quelle espèce de névrose tu es apparentée. Bouge pas, on va te faire ton portrait, pour que tu te mettes bien vite à lui ressembler.³⁵ » Justement, la mise en écriture des revenantes ainsi que leur accaparement des images d'autres femmes font en sorte qu'elles habitent l'entre-deux de la Gorgone tout en résistant à un portrait figé et déterminant pour de bon leur identité. Par le télescopage de ces personnages avec la narratrice, la photo-écriture devient le véhicule d'une identité subversive, comme la Méduse, celle-ci demeure entre deux images, entre deux rives.

En gardant les portraits qu'elle fait au seuil de la métamorphose, le moment où une femme devient une autre, la narratrice-écrivaine crée des résonances entre les photographies et les textes capables de subvertir l'aspect « médusant » du portrait photographique. Quand Dubois revient sur la mort de la Gorgone entre les mains de Persée, la photographie se trouve passivement liée à une certaine horreur du féminin, à une dichotomie entre la vie et la mort associée au corps maternel. Cependant, dans *Autoportrait en vert*, il semble que la Méduse soit elle aussi armée d'un miroir car la photo ne pétrifie plus le sujet en le transformant en objet. Ainsi, pour revenir à l'image de Cixous, la femme qui écrit est une « voleuse ». La narratrice vole l'image des autres femmes pour en faire un miroir, tout comme elle « [...] vol[e] dans la langue³⁶ » en faisant le portrait de sa mère : « [...] femme en vert, intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini, très froide et sachant, par la volonté, devenir très belle, sachant aussi ne pas le désirer » (*APEV*, 72). « Dans la femme il y a toujours plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à la séparation, écrit Cixous, une force qui ne se laisse pas couper, mais qui essouffle les codes.³⁷ » C'est justement cet épuisement, qui

³⁵ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse » dans *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 53.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ *Ibid.*, p. 44.

se transforme en débordement des codes, que l'on retrouve dans la description de la mère de la narratrice :

Comme il est curieux, après qu'on a côtoyé sa propre mère pendant une quarantaine d'années, après qu'on s'est heurté à elle sur toute sortes de questions mais le plus souvent et violemment au sujet de l'inertie de la tristesse, de la mortelle pauvreté de son existence à elle dont il nous semblait, sans doute à tort, qu'elle enténébrait et dépersonnalisait la nôtre, comme il est curieux que cette femme qu'on ne supportait plus de connaître aussi bien tout d'un coup se métamorphose d'elle-même en *femme verte* et en devienne une des figures les plus troublantes, les plus étrangères (*APEV*, 62-64. Les italiques sont ceux l'auteure.).

Cette image rentre, dès lors, dans la série de miroirs où la narratrice en vert se voit dans le reflet des femmes en vert. Ces reflets se dédoublent et se démultiplient au fur et à mesure que la narratrice se déplace d'une glace à une autre. « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle, écrit Cixous. Elle est belle et elle rit.³⁸ » C'est dans ce rire de la Gorgone que le portrait devient une parodie de l'identité. Comme cette figure de la mythologie grecque, les femmes en vert, y compris la narratrice-écrivaine, jouissent de cette place qui est un seuil entre la vie et la mort, entre la photographie et l'écriture, entre la fiction et la réalité.

3.4.3 Chimère : l'hybridité comme excès

Bête mythique ayant un lien de parenté avec les terribles Gorgones, la Chimère est décrite par Ovide comme un « [...] monstre qui lançait des flammes par le milieu de son corps et qui avait la poitrine et la tête d'une lionne et la queue d'un serpent³⁹ ». Autrefois, elle évoquait la vanité, la liberté sexuelle et une autodétermination dangereuse. Aujourd'hui, elle prête son nom à des rêves extravagants, substance de l'imaginaire qui peut être à la fois attirante et repoussante, fascinante et fuyante.

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes écrit : « Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ».

³⁸ *Ibid.*, p. 47.

³⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 312.

Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*.⁴⁰ » NDiaye est assez maligne pour inverser la règle : elle transforme le réel de l'image en figure mythique et le mythe personnel en figure du réel dans *Autoportrait en vert*. Cette nouvelle réalité photographique est également chimérique et met en relief les propos de Daniel Grojonowski : « Les clichés ne se contentent pas de dupliquer les réalités tangibles, ils rendent compte également de représentations qui, tels les souvenirs ou les rêves, se manifestent sous des formes imagées⁴¹ ». Exploitant la faille de la photographie et entrecroisant l'image avec le récit, le référent de l'autoportrait (cette identité qui s'inscrit entre les deux) est à l'image de la Chimère. La narratrice se questionne :

[...] comment trouver supportable une vie dénudée de femmes en vert découpant en arrière-plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébétude, d'ennui profond, de langueur désespérante, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois être réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os (*APEV*, 77).

Les « chimères » des femmes en vert (entre rêve et réalité) sont alors productrices des multiples facettes de l'identité de la narratrice, une identité instable qui résiste à la totalisation.

Si, comme José Gil dans *Métamorphoses du corps*, le corps peut être compris comme « le transducteur des codes », le « degré zéro de la signification », la « silhouette équivoque » (*APEV*, 77), celui de la femme en vert se dessine comme un corps composé des corps qui, comme la Chimère, forme un ensemble d'éléments disparates dépassant les formes connues. À cet égard, ces identités troubles jouent avec la dialectique de la ressemblance et de la différence. Elles inquiètent seulement parce que, malgré leur étrangeté, elles sont reconnaissables. N'ayant pas *une* origine authentique, ces femmes revenantes ou métamorphosables permettent au portrait de peindre l'Autre et le moi, l'autre en moi, simultanément.

⁴⁰ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard et Seuil, 1980, p. 120.

⁴¹ Daniel Grojonowski, *Photographie et langage : fictions, illustrations informations visions théories*, Paris, José Corti, p. 25.

3.4.4 Sur les traces des portraits

Les multiples esquives et métamorphoses des femmes en vert tracent des lignes qui se croisent et qui se complètent parfois. Ainsi, étant une de ces lignes qui se perdent et qui émergent de nouveau tout au long du livre, la Garonne est une *ligne de fuite* au sens où l'entend Gilles Deleuze : « La ligne de fuite est une *déterritorialisation*. [...] C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie.⁴² » Les transformations dessinent une cartographie qui pose sans cesse la question leitmotiv de l'œuvre : est-elle une femme en vert ? En inscrivant plusieurs portraits de ces femmes aux identités instables, la ligne de partage entre les identités subjectives mises en forme et en scène dans le photo-récit se brouille, rappelant l'indétermination formelle de *l'Autoportrait en vert*.

À travers le portrait, par le biais du langage et de la photographie, les changements corporels posent aussi la question de ce qui est humain. En allant vers le devenir-rivière ou le devenir-bête, la métamorphose travaille à l'encontre de la stabilité identitaire, qu'elle soit conçue en termes d'essence ou de construction, ce que Judith Butler décrit comme ce « [...] *process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity and surface we call matter*⁴³ ». En résistant à la fixité, les transformations des femmes en vert contestent non seulement les notions préconçues de l'identité sexuée mais également de l'identité culturelle.

Les multiples métamorphoses des personnages ayant lieu dans *Autoportrait en vert* ainsi que les figures de l'hybridité que celles-ci évoquent renvoient à des sources antiques – les mythes gréco-romains, comme *Les Métamorphoses* d'Ovide, et d'autres textes classiques. Ces références peuvent être considérées comme un retour aux sources de la culture dite

⁴² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

⁴³ Judith Butler, *Bodies that Matter*, London et New York, Routledge, 1993, p. 9. Les italiques sont ceux de l'auteur.

européenne ou occidentale.⁴⁴ Par contre, dans la mesure où ces transformations relèvent du réalisme merveilleux, elles signalent une inquiétude culturelle typique des littératures dites postcoloniales ou mineures. Dans « Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers », Theo D'haen affirme que, pour les auteurs ne venant pas de l'Occident ou qui ne partagent pas la perspective des discours dominants en Occident pour des raisons liées au « language, class, race or gender », le réalisme merveilleux décentre le discours dominant du réalisme :

[...] by first appropriating the techniques of the "centr"-al line and then using these, not as in the case of these central movements, "realistically," that is, to duplicate existing reality as perceived by the theoretical or philosophical tenets underlying said movements, but rather to create an alternative world correcting so-called existing reality, and thus to right the wrongs this "reality" depends upon. Magical realism thus reveals itself as a *ruse* to invade and take over dominant discourse(s).⁴⁵

Dans cette perspective, la métamorphose se révèle également une stratégie d'écriture adaptée pour mettre en littérature les identités d'une diaspora utilisée par des auteurs aussi divers que Maryse Condé dans *Moi, Tituba sorcière* ou Franz Kafka dans *La Métamorphose*⁴⁶.

Si, pour Xavier Garnier, « [l]e réalisme de Marie NDiaye ne se double pas d'une lecture magique du monde qui en contiendrait le véritable sens [...] »⁴⁷, c'est justement parce qu'il n'y a pas une vérité à découvrir. Contrairement à certaines littératures proprement postcoloniales, NDiaye ne donne pas cette lecture alternative parce que le récit ne raconte pas une histoire qui est parallèle au récit proprement colonial d'une nation. En effet, comme le note Garnier, elle montre « [...] l'extrême fragilité de cette construction qui nous est si

⁴⁴ L'emploi du verbe pouvoir est intentionnel. Etant d'une culture méditerranéenne, ces sources littéraires, philosophiques et mythiques sont issues d'un carrefour culturel approprié par l'Occident comme la racine d'une culture Européenne. Avant de se stabiliser, ces récits faisaient partie d'une culture de l'errance, pour paraphraser Edouard Glissant (Voir le chapitre « Culture et identité » dans *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, PU de Montréal, 1995, p. 45-59).

⁴⁵ Theo D'haen, « Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers » dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dirs.), *Magical Realism: Theory History. Community*. Durham / Londres, Duke UP, 1995, p. 195

⁴⁶ Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986 ; Franz Kafka, *La Métamorphose*, trad. de Claude David, Paris, Gallimard, 2000.

⁴⁷ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye » dans *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Harmattan, 1998, p. 89.

familière et que l'on appelle la réalité⁴⁸ » et ce, en déstabilisant, subtilement et subversivement, les discours identitaires.

3.5 « Vous vouliez me voir ? » et d'autres questions de visibilité

En parlant de l'écriture dans un entretien de 2001, Marie NDiaye confie : « J'avais l'impression, enfant, d'être invisible. J'espérais, sans que cela soit conscient, que l'écriture me rendrait visible et me protégerait en même temps.⁴⁹ » Effectivement, un conflit majeur entre le visible et l'invisible traverse l'œuvre de l'écrivaine.⁵⁰ Dans *Autoportrait en vert*, un des enjeux majeurs du photo-texte sera donc de faire voir, tout en échappant au regard de l'autre. De même, s'il y a une part d'inspiration autobiographique, une des fonctions de l'œuvre est de dissimuler la « vérité », c'est-à-dire « la vraie vie » de l'auteure. Paradoxalement, plus l'autoportrait obscurcit les faits biographiques, plus une autre vérité est mise au clair, une vérité de soi qui n'est pas entièrement ancrée dans le réel.

3.5.1 Se rendre (in)visible ?

Les littératures dites francophones ne cessent de croître en importance, aussi bien en France que dans l'espace francophone. En parlant des littératures africaines, surtout celles écrites par des écrivains vivant en France, Odile Cazenave affirme, dans *Afrique sur Seine* : « La visibilité de ces œuvres et leur réception force à une double reconceptualisation et de la littérature française et de la littérature africaine. [...] Ce n'est pas la littérature française qui

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Catherine Argand, « Marie Ndiaye. Entretien » dans *Lire*, [En ligne], avril 2001, <http://www.lire.fr/entretien.asp?idC=36945/idTC=4/idR=201/idG=>, page consulté le 01 mars 2007.

⁵⁰ La différence de Fanny est visible, et elle tente par tous les moyens de l'effacer. Le personnage finit par devenir invisible (*En famille*, Paris, Minuit, 1990). Titi, l'enfant de Rosie Carpe, est en quelque sorte marqué par les actes sexuel et pornographique de sa conception. Il a la peau tellement claire qu'elle est translucide (*Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001). Le sang brouille la vision de Lucy, la sorcière, qui tente de voir dans le futur mais ses pouvoirs ne lui permettent pas de voir grande chose (*La sorcière*, Paris, Minuit, 1996).

joue un rôle de phare pour les littératures de langue française.⁵¹ » De façon semblable, selon les écrivains qui ont signé le manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français », publié dans *Le Monde* en 2007, les nombreux prix littéraires de prestige donnés aux « écrivains d'outre-France⁵² » de cette même année confirme que « [...] le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre⁵³ ». Que la France soit le centre d'un monde littéraire de langue française est une affirmation encore à débattre. En revanche, la présence d'une si forte revendication et les nombreuses recherches en littérature francophone qui ont été faites et qui continuent à se développer en France⁵⁴ marquent un tournant dans la littérature en français (de la France ou d'ailleurs).

À cet égard, ce renversement littéraire remet en question toute la classification littéraire selon l'origine « nationale » des auteurs, car bien souvent ces écrivains ont une double nationalité.⁵⁵ Si la critique francophone tente de démêler des questions de nationalité, de culture, d'immigration et finalement de racisme dans les littératures « périphériques », moins d'attention est accordée aux éléments marginaux, instables et subversifs provenant du « centre » en question. Ce manque critique vient en partie de l'invisibilité des populations « minoritaires » en France qui découle, selon Pap Ndiaye, de la « figure abstraite de la citoyenneté⁵⁶ » qui « [...] n'a pas toujours assuré une lutte effective contre les discriminations

⁵¹ Odile Cazenave, *Afrique sur Seine*, Paris, Harmattan, 2003, p. 205.

⁵² Muriel Barbery et al., « Pour une 'littérature-monde' en français » dans *Le Monde*, 16 mars 2007, p. LIV2.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Bien évidemment, les recherches en littérature francophone sont souvent plus développées ailleurs dans le monde et pas seulement dans la Francophonie.

⁵⁵ Odile Cazenave identifie ce conflit, surtout quand il touche aux écrits de Marie NDiaye, en termes d'« appartenance » (cf. Odile Cazenave, *op.cit.*). Bernard Magnier ouvre son article « Beurs noirs à Black Babel », dans laquelle il écrit également de Marie NDiaye, avec la phrase « Ils sont Camerounais, Sénégalais, Zaïrois, Congolais, ou, plus généralement... Français et se côtoient, bon gré mal gré dans les anthologies et autre bibliographies réunissant les « écrivains africains de langues française... ». Les appartenances discutables l'amènent à parler d'« une génération métisse » et des « black beurs » (cf. Bernard Magnier, « Beurs noirs à Black Babel » dans *Notre Librairie. Dix ans de littératures 1.*, vol. 103, 1990, p. 102-107). Abdourahman A. Waberi, parle aussi de la double nationalité de toute une génération d'écrivains noirs vivant et publiant leurs œuvres principalement à Paris (cf. Abouraham A. Waberi, *loc. cit.*).

⁵⁶ Pap Ndiaye, « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques », *Le Mouvement Sociale*, 2005/4, n° 213, p. 97.

ethno-raciales [...].⁵⁷ » Il soutient que les diverses populations afro-françaises souffrent d'invisibilité en France, même si les chercheurs français reconnaissent l'existence et l'histoire des groupes minoritaires et de leur histoire dans d'autres pays, notamment aux États-Unis :

[...] il est vrai qu'avoir la peau noire, en France hexagonale, n'est pas, a priori, la meilleure manière de passer inaperçu. Il conviendra de rendre compte de ce paradoxe : les Noirs de France sont individuellement visibles, mais ils sont invisibles en tant que groupe social et qu'objet d'étude pour les universitaires.⁵⁸

Il affirme que « [...] l'invisibilité, plutôt que d'être la conséquence paisible d'une absence de problèmes particuliers, devient un tort⁵⁹ ». Ce paradoxe de la visibilité fait de nouveau écho à Fanon qui soulignait, pour sa part, l'extrême visibilité des Noirs en France. Ainsi, dans une des scènes classiques de *Peau noire, masques blancs*, celle où un enfant blanc identifie l'auteur uniquement par la couleur de sa peau (« "Tiens un nègre !" »⁶⁰), l'individu est réduit au visible, devenant ainsi invisible en tant que personne :

Je suis *fixé*. [...], écrit Fanon avec indignation. Je sens, je vois dans ces regards blancs que ce n'est pas un nouvel homme qui entre, mais un nouveau type d'homme, un nouveau genre. Un nègre, quoi ! [...] je me glisse dans les coins, je demeure silencieux, j'aspire à l'anonymat, à l'oubli. Tenez, j'accepte tout, mais que l'on ne m'aperçoive plus !⁶¹

La force de l'écriture de Marie NDiaye est d'inscrire l'opposition entre visibilité et invisibilité dans *Autoportrait en vert* de façon à faire apparaître l'obsession occidentale pour la couleur de peau – ce que Fanon identifie comme une fétichisation qu'il nomme

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, 91.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, 1952, p. 90.

⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

« l'épidermisation », et que Bhabha appelle la « pulsion scopique⁶² ». C'est d'autant plus frappant qu'elle parvient à le faire en taisant la question.⁶³

Dans *Autoportrait en vert*, Marie NDiaye inscrit les questions de visibilité et d'invisibilité dans ses portraits. Dès lors, si, comme l'affirme Jean-Marie Schaeffer, le portrait actualise « [...] une dynamique qui est constitutive de notre anthropoïsation, celle qui ne nous fait atteindre à notre identité qu'à travers le regard d'un autre⁶⁴ », il ne peut le faire que dans la mesure où l'identité subjective est comprise comme étant quelque chose de visible. Or, dans les presque 100 pages de ce que l'auteure propose comme un « autoportrait », il n'y a aucune description de la narratrice. Aucune des photographies ne la montre non plus. Elle reste en dehors du cadre, invisible. Mais curieusement, en disparaissant ainsi, elle se rend visible : elle laisse des traces de son identité dans le regard qu'elle pose sur les portraits qu'elle fait de son entourage. Homi Bhabha met en relief ce même paradoxe dans le cadre des écrits postcoloniaux : « Chaque fois que la rencontre avec l'identité a lieu au point où quelque chose excède le cadre de l'image, elle élude l'œil, évacue le soi comme site de l'identité et de l'autonomie et, surtout, laisse une trace persistante, une tache du sujet, un signe de résistance⁶⁵ ». Ainsi, dans l'espace de l'écriture et dans le cadre des photographies, l'identité s'inscrit en creux, comme une présence qui ne peut pas être fixée.

⁶² Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 109 (pour de plus amples développements, voir les chapitres « Interroger l'identité » p. 85-120 et « L'autre question » p. 121-146.)

⁶³ Marie NDiaye utilise le même processus dans d'autres textes, notamment dans le roman *En famille*. En travaillant sous contrainte, l'écrivaine fait briller la question de race par son absence, comme le montre l'analyse de Lydie Moudileno : « L'originalité d'*En famille* réside moins dans l'histoire [...] que dans la contrainte formelle que s'est donnée l'auteur de taire le critère pourtant déterminant de la marginalisation. [...] Il en résulte une démonstration "par défaut" de l'artificialité et du non-lieu de la différence dans laquelle le thème de l'anathème s'impose néanmoins, davantage comme le résultat d'affabulations individuelles et collectives que comme conceptualisation de la différence » (Lydie Moudileno, « Délits, detours et affabulation : l'écriture de l'anathème dans *En famille* de Marie Ndiaye » dans *The French Review*, v. 71, n. 3, février 1998, p. 442).

⁶⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique » dans *Portraits singulier-pluriel 1980-1990 : le photographe et son modèle*, Paris, F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 22.

⁶⁵ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 98.

Bien que, dans *Afrique sur Seine*, Odile Cazenave écarte Marie NDiaye de la diaspora africaine composée des écrivains africains vivants ou nés en France⁶⁶, la romancière célèbre partage des caractéristiques littéraires ainsi que des thèmes avec la diaspora africaine mondiale. En effet, *Autoportrait en vert* partage le défi qui consiste à faire le portrait d'une personne invisible avec d'autres œuvres, telles que *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de l'auteur américain Ralph Ellison et *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de l'écrivaine guadeloupéenne Maryse Condé, pour ne citer que ces deux exemples⁶⁷. Est-ce que la narratrice-écrivaine, celle qui n'est jamais décrite et ne se décrit jamais, a des problèmes de visibilité ? En parlant de son père, elle avoue : « Il me connaît assez peu, n'ayant jamais vécu avec moi, et je pense qu'il m'oublie quand mon visage devant ses yeux ne lui rappelle pas qu'il a un jour engendré cette fille-là » (*APEV*, 81). Il ne voit littéralement pas la fille de la narratrice, étant quasiment aveugle lors de la visite de sa fille et de sa petite fille à Ouagadougou : « Il feint, en saluant Marie, de s'adresser à elle mais c'est à une forme sans visage ni contours précis qu'il lance deux ou trois phrases formelles, d'une voix qui ne peut, dans ces conditions, être chaleureuse » (*APEV*, 86). La jeune fille déçue reprend l'avion avec sa maman, confuse autant par les conditions de vie de son grand-père que par la réception qu'elle a eue au Burkina Faso.

En même temps, la mère de la narratrice ne semble pas la voir davantage, ou plutôt, elle la voit seulement comme une sorte de miroir. Quand elle écrit à sa fille pour l'inviter à passer Noël à Marseille, son nouveau domicile, elle ne demande pas de nouvelles de ses petits-enfants, ni de sa propre fille : « Et n'est-ce pas déplacé de m'inviter à Noël, moi seule, de ne rien dire de ses petits-enfants, comme si tout d'un coup elle n'en avait plus ou ne les

⁶⁶ Pour Cazenave, l'œuvre de NDiaye est un « contre-point à la littérature de la nouvelle diaspora » (*op. cit.* p. 73). Selon elle, NDiaye « [...] se choisit sa propre catégorisation, celle d'écrivain française [...] », et un discours sur l'héritage ou les origines africaines est absent des romans de cette dernière (*Ibid.*, p. 78).

⁶⁷ Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, traduit de l'anglais par Robert et Magali Merle, 2^e édition, Paris, Grasset, 1985 ; et Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris. Mercure de France. 1986. Il est intéressant de noter que *Homme invisible* de Ellison et *Peau noire, masques blancs* de Fanon, ont été publiés, la première fois, au cours de la même année, soit 1952. Les exemples sont nombreux. Homi Bhabha parle longuement de l'invisibilité dans ce qu'il appelle des « portraits postcoloniaux », prenant comme exemple des poèmes de l'Indien Adil Jussawalla et de la Guyanaise Meiling Jin (Homi Bhabha. *op.cit.*, p. 64-74).

reconnaissait plus ? » (*APEV*, 63). Dans le nouvel appartement que la mère occupe pour une période assez brève, les regards se croisent, les mots s'échangent, mais c'est l'image de la mère que l'on voit et non pas celle de la fille. Qui plus est, la mère répond aux interrogations de sa fille avec des poncifs : « Elle élude mes questions directes, use de formules abstraites - “depuis que le monde est monde, tout finit par se résoudre”, “le marché du travail est un serpent qui se mord la queue” [...] – tandis que [...] ses yeux roulent follement, cherchant une aide qu'elle ne saurait définir » (*APEV*, 63). Embarrassée de s'être fait retirer la garde de sa plus jeune fille, de son chômage et même du racisme qui pousse son mari à faire « régulièrement contre les Arabes des sorties belliqueuses » (*APEV*, 69), la mère de la narratrice ne veut pas regarder sa fille.

Si la mère et le père ne regardent pas la fille, la fille, bien au contraire, regarde longuement et souvent ses parents tout en restant absente du cadre du portrait. Comme l'analyse que Homi Bhabha fait du poème de Meiling Jin dans *Les lieux de la culture*, ce regard de la femme métisse et invisible, « [...] frustr[e] à la fois le désir voyeur de la fixité de la différence sexuelle et le désir fétichiste de stéréotypes racistes.⁶⁸ » Le regard « [...] déstabilise toutes les polarités ou les binarismes simplistes en identifiant l'exercice du pouvoir (soi/autre) et efface la dimension analogique dans l'articulation de la différence sexuelle.⁶⁹ » Les photographies compliquent encore plus la question du voir et du vu. La narratrice ne figure sur aucune des photographies, qui représentent en majeure partie des femmes et, qui plus est, des femmes ayant toutes la peau blanche. Une fois de plus, si l'image de la narratrice-écrivaine, fille d'un père africain et d'une mère probablement française, y figure, c'est en creux, à travers le regard posé sur les photographies. Mais ce regard est double et même triple car il se confond avec le regard du photographe aussi bien qu'avec celui du lecteur-spectateur. Alors, si « [g]ender is interpreted through a formalist logic by which the sex one can see becomes the gender one must be⁷⁰ », l'identité sexuée de la narratrice est comprise au contraire par la mise en scène du regard qu'elle pose sur les autres

⁶⁸ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 103.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Leigh Gilmore. *Autobiographics*, London / Ithaca, Cornell UP. 1994, p. 11.

(ses parents, ses amies, les femmes en vert, etc). La même chose vaut pour l'identité culturelle qui n'est plus déterminée par la couleur de peau. La dissociation du voir de l'être, pour revenir encore à l'analyse de Bhabha, « [...] a pour effet d'initier un principe d'indécidabilité dans la signification de la partie et du tout, du passé et du présent, du soi et de l'Autre, de sorte qu'il ne puisse y avoir ni négation ni transcendance de la différence⁷¹ ».

3.5.2 Qu'est-ce qu'un nom ?

La question de la visibilité se manifeste également dans le traitement qui est fait des noms dans *Autoportrait en vert*. Les noms jouent un rôle dans l'œuvre même avant que la lecture-visualisation ne commence. Lydie Moudileno l'explique ainsi : « Dans le paratexte, un nom [...] – et pour certains Français, imprononçable – dérange. Non seulement il dérange, mais il faut l'avouer, oriente la lecture⁷² ». Ainsi, le nom NDiaye, dans la production littéraire en France, rend visible une origine africaine. Il est également vrai que le prénom Marie peut être lu aussi comme le signe d'une origine européenne. Mais si le nom de l'auteure « oriente la lecture », l'effacement des noms dans le récit la désoriente.

L'absence des noms, surtout celui de la narratrice, a pour effet de défaire le lien entre l'*auto* d'autoportrait et toute prétention à l'autobiographie de Marie NDiaye. Le refus du nom dans le récit est aussi une résistance à la convergence entre les idéologies de vérité⁷³ qui posent l'identité sexuée et l'identité raciale en termes d'essence. En parallèle, l'absence du nom des parents déjoue aussi l'écart entre le savoir public et le savoir privé identifié par Leigh Gilmore dans *Autobiographics*⁷⁴. En retirant les noms des personnages, NDiaye insiste sur la visibilité du soi littéraire qu'elle inscrit dans le texte.

⁷¹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 104.

⁷² Lydie Moudileno, « Délits, detours et affabulation : l'écriture de l'anathème dans *En famille* de Marie Ndiaye » dans *The French Review*, v. 71, n. 3, février 1998, p. 451.

⁷³ Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁴ Leigh Gilmore, *op. cit.* p. 88.

3.6 De *ou* à *et*

Dans son analyse de « la littérature francophone écrite depuis la France⁷⁵ », Cazenave présume qu'il existe une ligne assez tranchée entre « la société d'origine (l'Afrique) et la société d'appartenance (la France)⁷⁶ » des auteurs qu'elle étudie. Comparant ces écrivains aux auteurs beurs, elle avance que

La question reste de savoir avec laquelle la relation de filiation est la plus forte, et si, à l'image du slogan de la génération dite *beure*, "Ni Français, Ni Arabe", concept d'a-identité, les écrivains de la nouvelle diaspora rejettent l'une des deux appartenances pour ne pas dire étiquettes : "Ni Africain, Ni Français".⁷⁷

Le texte de Marie NDiaye avance toute une autre vision de l'identité. Avec ses lieux disparates et en disparition, il sera difficile de déterminer « une relation de filiation » qui ne serait pas fortement problématique pour la narratrice. Bien que la France apparaisse comme le territoire premier d'enracinement, l'espace hexagonal est fragmenté, mettant à mal une opposition strictement binaire entre ce dernier et le Burkina Faso.

L'identité subjective est inscrite dans *Autoportrait en vert* comme une présence partielle qui défait le lien étroit entre ce qui est visible et la vérité. Ce travail d'instabilisation a pour objectif de rendre intelligible l'identité de la narratrice-écrivaine : métisse, féminine et française. Cependant, en restant en dehors du cadre du portrait photographique et dans les marges du récit littéraire, cette femme réclame ce qu'Édouard Glissant appelle « [...] le droit pour chacun à l'opacité⁷⁸ ». De cette façon, cette identité est pleinement humaine, ne peut pas être fixée dans une différence absolue.

⁷⁵ Odile Cazenave, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

⁷⁸ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, PU de Montréal, 1995, p. 53.

En même temps, par l'intermédiaire de la mise en scène, les rôles de femme, de mère, de fille sont justement des parodies jouées dans ces lieux nationaux et extranationaux. Le sujet identitaire n'est donc pas stable, mais se fait et se défait.

Ainsi, dans *Autoportrait en vert*, Marie NDiaye écrit une « nouvelle » identité, une identité qui nous demande de nous passer des oppositions binaires bâtis sur le « ou » (ni Français, ni Africain) pour aller vers une identité qui se construit (et peut se déconstruire) autour du « et ». C'est cette conjonction qui conduit l'œuvre sur les multiples lignes de fuites lancées par la forme photo-littéraire.

CONCLUSION

UNE NOUVELLE CARTOGRAPHIE

Il existe des structures d'arbre ou de racines dans les rhizomes, mais inversement une branche d'arbre ou une division de racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome. Le repérage ne dépend pas ici d'analyses théoriques impliquant des universaux, mais d'une pragmatique qui compose les multiplicités ou les ensembles d'intensités. Au cœur d'un arbre, au creux d'une racine ou à l'aisselle d'une branche, un nouveau rhizome peut se former.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*

L'état global de Judith Butler et Gayatri Chakravorty Spivak commence avec la question de l'état. Qu'est-ce qu'un état – mental, émotionnel, physique, politique? Suivant leur piste de réflexion, bâtie sur une lecture de *Les origines du totalitarisme* de Hannah Arendt, on peut dire qu'*Autoportrait en vert* met l'état de la littérature, l'état de l'identité subjective, mais aussi l'état-nation dans tous ses états. Dans l'introduction de ce mémoire, on a posé la question de savoir où conduit cette photo-écriture. Il s'avère qu'elle mène la forme, mais aussi l'identité subjective, à l'état de crise.

Autoportrait en vert montre que la littérature n'est pas uniquement une histoire de mots. Cette œuvre transgresse les frontières érigées entre les arts visuels et la littérature tout en mettant bien en évidence l'impureté fondamentale des médiums qu'elle emploie, et de chaque genre à l'intérieur de chaque médium. Là où la littérature atteint supposément sa limite, NDiaye initie une trajectoire visuelle qui inquiète la définition même de ce qu'est la littérature. Pareillement, là où la photographie épuise les codes visuels, elle se met à suivre les traces littéraires qui la contaminent.

En même temps, ces questions de la forme se retournent aussi en une interrogation de l'identité subjective, surtout dans le mouvement entre portrait et autoportrait qui est au cœur

du photo-récit de NDiaye. Parce que l'hybridité de la forme revient forcément sur l'espace-temps et le révisé, l'identité subjective se comprend dans et par les contextes de l'entre-deux, de l'entre-temps.

Dans la mesure où *Autoportrait en vert* met en scène la littérature dans les lieux nationaux et extranationaux, l'œuvre photo-littéraire vise également à mettre l'état dans des états. La représentation de la France de NDiaye est celle d'un espace fragmenté, décentralisé. En allant au-delà des frontières de l'Hexagone, la parodie littéraire change le contexte de production. Celui-ci est non seulement fragmenté, mais il est aussi impur. Tout ce travail d'instabilisation a pour effet de faire errer l'œuvre à travers les tiers espaces qu'il crée. Ainsi, *Autoportrait en vert* est une littérature de la Relation, selon l'idée d'Édouard Glissant, « une épique contemporaine¹ » capable de faire bourgeonner les arbres, de produire des devenir-livres-rhizomes.

Mais si nous affirmons ici que ce photo-texte de Marie NDiaye fait partie des littératures du monde pressenties par Glissant², c'est tout en reconnaissant qu'*Autoportrait en vert* prend le grand risque de l'hybridité. Parce que l'identité de la narratrice-écrivaine est représentée à travers une série de mises en scène, elle parie qu'une nouvelle compréhension de l'identité est possible, risquant une non-reconnaissance du sujet identitaire, une « désobjectivisation ». Comme nous avons vu dans les écrits de Brinkler et Smith, de Fanon, de Butler, de Bhabha et de Pap Ndiaye (entre autres), les droits politiques et la viabilité du sujet identitaire au sein de la société (française) sont accordés dans le cadre de la citoyenneté, mais la notion même de citoyen est codée comme étant masculin et blanc. Au lieu d'entrer en conflit direct avec les discours identitaires qui prennent appui dans l'authenticité des origines, NDiaye écrit de façon à déconstruire l'identité française par mimétisme et par parodie. En ce sens, elle

¹ Selon Glissant, « La nouvelle littérature épique établira relation et non exclusion. » Édouard Glissant. *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 51.

² *Ibid.*, p. 53.

accomplit le travail que l'historien Pascal Blanchard juge crucial à l'heure actuelle, c'est-à-dire déconstruire le composant de l'identité coloniale au cœur même de l'identité française.³

En mettant en scène une identité subjective multiple – car la narratrice-écrivaine met en scène une identité fictive, une identité littéraire, une identité « réelle » à côté du texte –, NDiaye met à mal l'opposition binaire entre un soi, citoyen abstrait, et un Autre, entièrement connaissable. *Autoportrait en vert* dramatise l'inscription d'un soi littéraire dans la littérature nationale française afin d'ouvrir celle-ci aux minorités (féminine, africaine, métisse).

Ces ouvertures au visuel mais aussi aux identités minoritaires représentent un devenir-mineur que l'hybridité cherche à provoquer. D'un côté, ce devenir-mineur s'exprime dans les nouvelles réponses que l'auteure propose à la question « comment peut-on être Français? ». Elle se rend visible tout en réclamant à travers son œuvre le « droit à l'opacité »⁴, comme le dirait Édouard Glissant. L'identité subjective ne se réduit plus à une opposition simple entre moi et l'Autre, française et burkinabée, parisienne et provinciale et ainsi de suite. Le sujet identitaire n'est plus ramené à une origine, mais met ses origines en scène afin de se traduire dans les lieux des portraits multiples. D'un autre côté, l'usage de la photographie fait par NDiaye, écrivaine majeure, est aussi un devenir-mineur de la littérature française. Les photographies n'illustrent pas le texte d'*Autoportrait en vert*, elles produisent d'autres sens avec, dans, à côté de et au-delà de l'écriture. Ici, la littérature n'est pas un centre pur, mais un centre d'impureté parmi d'autres.

Enfin, dans le tiers espace entre l'identité subjective et la forme (l'identité artistique), *Autoportrait en vert* agit sur le contexte extra-littéraire et extra-photographique. La mise en récit de cette identité subjective hybride n'est pas seulement une quête de la liberté, pour revenir aux propos de Myriam Louviot. Elle ouvre le récit de la nation à des entre-temps où la France devient postcoloniale, où les anciens rapports de pouvoir et de force peuvent être

³ Voir l'entretien que Pascal Blanchard, historien et auteur de nombreuses publications sur l'histoire et l'imaginaire colonial de la France, donne à Arnaud Ngatcha en annexe au film documentaire *Noirs : l'identité au cœur de la question noire* (Arnaud Ngatcha, *Noirs : l'identité au cœur de la question noire*. DVD. Paris, Éditions Montparnasse).

⁴ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 53.

interrogés et commencent à se défaire. Mais à travers l'hybridité de cette œuvre, la France est aussi un lieu où le féminin devient une série de possibles à la fois fantastiques et concrets, et surtout très humains.

Si, comme le veut l'adage féministe, « le personnel est politique », le politique ici entre dans la solidarité sans territoire⁵ qui permet au sujet identitaire de se rendre partiellement lisible et visible et complètement viable. D'ailleurs, c'est un politique qui laisse la place à l'Autre dans le tiers espace de l'hybridité. Ainsi, dans *Autoportrait en vert*, mettre en scène une « nouvelle » identité pour le sujet en même temps qu'on écrit une « nouvelle » identité pour la littérature est une histoire de survie, d'éthique et d'amour.

En tant qu'histoire d'amour, la photo-écriture de NDiaye semble, avec ses nombreux portraits, répondre à la description qu'Hélène Cixous fait d'un « nouvel amour » :

Aux commencements sont nos différences. Le nouvel amour ose l'autre, le veut, s'emble en vols vertigineux entre connaissance et invention. [...] Elle entre, elle entre-elle moi et toi entre l'autre moi où l'un est toujours infiniment plus d'un et plus que moi, sans craindre d'atteindre jamais une limite : jouisseuse de notre devenance.⁶

En osant l'autre, l'hybridité de cette œuvre devient aussi une éthique. Ainsi, *Autoportrait en vert* cherche à faire proliférer la politique d'espoir et d'anxiété décrite par Judith Butler dans *Défaire le genre*. Ce politique, écrit elle, redéfinit l'universel comme un terme « qui menace d'inclure dans l'humain l'autre par opposition auquel il a été défini.⁷ » Selon la philosophe,

[ê]tre exclu de l'universel et pourtant formuler des revendications dans ses termes revient à énoncer une contradiction performative d'un certain type. La chose peut paraître folle et autodestructrice, comme si une telle revendication ne pouvait être satisfaite que dans la dérision; ou alors le pari pourrait être d'agir autrement, de réviser et d'élaborer certains des critères historiques de l'universalité propres au mouvement du futur de la démocratie elle-même. Soutenir que l'universel n'a pas encore été formulé, c'est insister sur le fait que ce « pas encore » est le propre d'une certaine compréhension de ce qu'est l'universel : ce qui reste « inaccompli » par l'universel le constitue essentiellement. L'universel commence à être

⁵ Diane Elam, *Feminism and Deconstruction : ms. En abyme*, New York, Routledge, 1994, p. 105.

⁶ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse » dans *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 53.

⁷ Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam. 2006, p. 218.

formulé précisément à travers ce qui défie sa formulation existante, et ce défi est lancé par ceux et celles qu'il ne comprend pas, qui ne peuvent prétendre occuper la place du « qui », mais qui néanmoins exigent que l'universel en tant que tel les englobe.⁸

Ce travail de réarticulation de l'universel commence dans *Autoportrait en vert*. À travers cette œuvre, NDiaye met en place une nouvelle cartographie, une façon de survivre, et aussi de nouveaux (en)jeux pour vivre soi *et* l'Autre. Femme en vert et arbre qui la cache, photographie et écriture, Marie NDiaye et Garonne se confondent : les frontières s'estompent.

⁸ *Ibid.*, 191.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude

Ndiaye, Marie. 2005. *Autoportrait en vert*. Coll. « Traits et Portraits ». Paris : Mercure de France, 95 p., 17 ill.

Œuvres de Marie NDiaye

NDiaye, Marie. 1989. *La femme changée en buche*. Paris, Éditions de Minuit, 156 p.

-----, 1990. *En Famille*. Paris : Éditions de Minuit, 316 p.

-----, 1994. *Un temps de saison*. Paris : Éditions de Minuit, 144 p.

-----, 1996. *La sorcière*. Paris : Éditions de Minuit, 189 p.

-----, 2001. *Rosie Carpe*. Paris : Éditions de Minuit, 338 p.

-----, 2003. *Papa doit manger*. Paris: Éditions de Minuit, 95 p.

-----, 2007. *Mon cœur à l'étroit*. Paris : Gallimard, 299 p.

Œuvres de Julie Ganzin

Ganzin, Julie. 1997. *Portrait d'un paysage / Décrire*. Rome : Académie de France et Fratelli Palombi Editori, non paginé.

-----, 2003. *Les Beaux jours*. Paris : Filigranes Éditions et Sarrebourg : Musée du Pays de Sarrebourg, 58 p.

-----, 2004. *Les Étangs et les bois, suivi de L'Été*. Auxerre : Conseil Générale de l'Yonne, non paginé.

Autres œuvres littéraires et photo-littéraires

Beauvoir, Simone de. 1960. *La force de l'âge*. Paris : Gallimard, 620 p.

- Condé, Maryse. 1986. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Coll. « Folio ». Paris : Mercure de France, 278 p.
- Calle, Sophie. 2003. *Sophie Calle, M'as-tu vue*, catalogue d'exposition (19 novembre 2003 au 15 mars 2004). Paris : Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, 443 p.
- Eco, Umberto. 2005. *La mystérieuse flamme de la Reine Loana*. Trad. de l'italien par Jean-Noël Schifano. Paris : Bernard Grasset, 485 p., ill.
- Ernaux, Annie et Marc Marie. 2005. *L'Usage de la photo*. Paris : Gallimard, 150 p., ill.
- Ellison, Ralph. 1985. *Homme invisible pour qui chantes-tu ?* Trad. de l'anglais par Magali et Robert Merle, Pref. de Robert Merle. 2^e éd. augm. d'une préface inédite de l'auteur. Paris : Grasset, 545 p.
- Genet, Jean. 1976. *Les bonnes*. Coll. « Folio ». 4^e ed. Paris : Marc Barbezat-L'Arbalète, 113 p.
- Garetta, Anne. 1986. *Sphinx*. Paris : Editions Grasset et Fasquelle, p. 230.
- Guibert, Hervé. 1980. *Suzanne et Louise*. Coll. « Illustrations ». Paris : Éditions Libres / Hallier, 92 p., ill.
- Kafka, Franz. 2000. *La métamorphose*. Trad. de l'allemand par Claude David, coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 129 p.
- Kourouma, Amhadou. 2000. *Allah n'est pas obligé*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 223 p.
- Ovide. 1992. *Les Métamorphoses*. Trad. De Georges Lafaye. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 620 p.
- Rodenbach, Georges. 1998. *Bruges-la-Morte*. Paris : Flammarion, 342 p., ill.
- Zola, Émile. 1976. « L'Inondation ». In *Contes et nouvelles*, sous la dir. de Roger Ripoll, Paris : Gallimard, p. 712-738.

Corpus théorique

Sur les textes et la littérature

- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 488 p.
- Barbery, Muriel et al. « Pour une "littérature-monde" en français ». *Le Monde* (Paris), 16 mars 2007. p. LIV2.
- Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions de Seuil, 378 p.
- Belleau, André. 1980. *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Coll. « Genres et discours ». Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 155 p.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale, I*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 356 p.
- Butor, Michel. 1992. *Essais sur le roman*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, p. 184.
- Cazenave, Odile. 2003. *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan, p. 311.
- D'Haen, Theo L. 1995. « Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers ». In *Magical Realism: Theory, History, Community*, sous la dir. de Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, p. 191-200. Durham : Duke University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 572 p.
- Gignoux, Anne-Claire. 2003. *La réécriture. Formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 195 p.
- Gil, José. 1985. *Métamorphoses du corps*. Paris : Éditions de la Différence, p. 293.
- Nkashama, Pius Ngandu. 1997. *Ruptures et écritures de la violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Coll. « Critiques littéraires ». Paris et Montréal : Harmattan, 386 p.
- Samoyault, Tiphanie. 2001b. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Coll. « Littérature ». Paris : F. Nathan, 127 p..
- Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 184 p.

- Slemon, Stephen. 1995. « Magic Realism as Postcolonial Discourse ». In *Magical Realism: Theory, History, Community*, sous la dir. de Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, p. 407-426. Durham : Duke University Press.
- Topia, André. 1976. « Contrepoints joyciens ». *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*. n° 27, p. 351-371.
- Zamora, Lois Parkinson et Wendy B. Faris (dirs.). 1995. « Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s ». In *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 1-11. Durham : Duke University Press

Sur les images et la photographie

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 193 p., 25 ill.
- Benjamin, Walter. 2005. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac et rev. par Rainer Rochiltz. Paris : Éditions Allia, 79 p.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit, 1965, 360 p.
- Burgin, Victor. 1982. « Looking at Photographs ». In *Thinking Photography*, p. 142-153. London : Macmillan.
- . 1982. « Photographic Practice and Art Theory ». In *Thinking Photography*, p. 39-83. London : Macmillan.
- Dubois, Philippe. 1990. *L'acte photographique*. 2^e ed. rev. et augm. Coll. « Média ». Bruxelles : Éditions Labor, 305 p.
- Durand, Régis. 2002. *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. 3^e ed. rev. et augm. Coll. « Les Essais ». Paris : Éditions de la Différence. 226 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1991. « Le visage et la terre ». *Artstudio. Le Portrait Contemporain*, n° 21, été, p. 7-21.
- . 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 208 p.
- Lageira, Jacinto. 1991. « Ton visage et le mien ». *Artstudio. Le Portrait Contemporain*, n° 21, été, p. 66-77.

- Lenman, Robin (dir.). 2005. *The Oxford Companion to the Photograph*. Oxford : Oxford University Press, 769 p.
- Nassef, Rym. « Quelles images pour quelle réalité ? Entretien avec André Rouillé à propos de son ouvrage *La photographie* ». In *revoirfoto.com* [En ligne]. <http://www.revoirfoto.com/p/index.php?lg=&c=7&pg=30>, (Page consulté le 17 avril 2006).
- Rouillé, André. 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Éditions Gallimard, 704 p., 20 ill.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1987. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 217 p.
- , 1997. « Du portrait photographique ». In. Philippe Arbaizar (dir.), *Portraits singulier-pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, catalogue d'exposition (14 octobre au 18 janvier 1997) Paris : F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, p. 9-25.
- Sontag, Susan. 1993. *Sur la photographie*. Trad. de l'anglais par Philippe Blanchard. Paris : Christian Bourgeois, 239 p.

Entre la littérature et la photographie

- Baetens, Jan. 1992. *Du roman-photo*. Mannheim : Médusa-Médias et Paris : Les Impressions Nouvelles, 154 p.
- Grojnowski, Daniel. 2002. *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*. Paris : José Corti, 393 p.
- , 2005. « Le roman illustré par la photographie ». In *Texte image, nouveaux problèmes : colloque de Cerisy* (Cerisy, 23-30 août 2003), Louvel, Liliane et Henri Scepti (comp.), p.171-184. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Mora, Gilles. 2004. « Pour en finir avec la photobiographie ». In *Traces photographiques. Traces autobiographiques*. Sous la dir. de Daniel Meaux et Jean-Bernard Vray. Coll. « Lire au présent ». p. 115-118, Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne.
- Mora, Gilles et Claude Nori. 1983. *L'été dernier. Manifeste photobiographique*. Coll. « Écrit sur l'image ». Paris : Éditions de l'Étoile, 91 p.

Vouilloux, Bernard. 2005. « Texte et image ou verbal et visuel ? ». In *Texte image, nouveaux problèmes : colloque de Cerisy* (Cerisy, 23-30 août 2003), Louvel, Liliane et Henri Scepti (comp.), p. 17-31. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Sur l'hybridité, le post-colonialisme, l'identité sexuée

Batt, Noëlle. 2001. « Que peut la science pour l'art ? De la saisie du différentiel dans la pensée de l'art. » In *L'art et l'hybride*. Coll. « Esthétiques hors cadre », sous la dir. de Noëlle Batt, p. 73-82. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Bessière, Jean. 1988. *Hybrides romanesques, fiction. 1960-1985*. Paris : Presses universitaires de France, 143 p.

-----, 2004. « Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui. Pour une mise en perspective littéraire comparatiste ». In *Métissages littéraires : Actes du XXXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Saint-Étienne, 8-9 septembre 2004), sous la dir. de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, p. 13 – 20. Saint-Étienne (France) : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Bhabha, Homi K. 2007. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Éditions Payot & Rivages, 414 p.

Bloch, Béatrice. 2001. « L'œuvre "manifestement" hétérogène ? Propositions pour un débat ». In *L'art et l'hybride*. Coll. « Esthétiques hors cadre », sous la dir. de Noëlle Batt, p.173-174. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Brinker-Gabler, Gisela and Sidonie Smith. 1997. « Gender, Nation and Immigration in the New Europe ». In *Writing New Identities. Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe* sous la direction de Gisela Brinker-Gabler and Sidonie Smith, p. 1-27, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1997.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive "Limits of Sex"*. New York and London : Routledge, 288 p.

-----, 2001. « Imitation et insubordination du genre ». In *Marché au sexe*, sous la dir. de Judith Butler et Gayle Rubin, trad. de l'anglais par Éliane Sokol et Flora Bolter, p. 143-175. Paris : Epel.

-----, 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Préf. de Éric Fassin. Paris : La Découverte, 284 p.

-----, 2006. *Défaire le genre*. Trad. de l'anglais par Maxime Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam, p. 311.

- Butler, Judith et Gayatri Chakravorty Spivak. 2007. *L'état global*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Éditions Payot et Rivages, p. 108.
- Cixous, Hélène. 1975. « Le rire de la méduse ». In *L'Arc*, vol. 45 p.38-54
- Deleuze, Gilles. 1985. *Différence et répétition*. 5^e ed. Paris : Presses Universitaires de France, 409 p.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. 2^e éd. Paris : Flammarion, 187 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Milles plateaux (Capitalisme et schizophrénie)*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- Doumet, Christian et al., 2001. « Avant-propos ». In *L'art et l'hybride*. Coll. « Esthétiques hors cadre », sous la dir. de Noëlle Batt, p. 5-8. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Elam, Diane. 1994. *Feminism and Deconstruction : Ms. en abyme*. London et New York : Routledge, 154 p.
- Equy, Laure et al. « Une nation en commun, pas forcément la même ». *Libération* (Paris), 16 juillet 2007. p. 3-4.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 188 p.
- Gilmore, Leigh. 1994. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. London and Ithaca : Cornell University Press, 254 p.
- Glissant, Édouard. 1995. *Introduction à une poétique du divers*. Coll. « Prix de la revue Études françaises. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 106 p.
- Lacan, Jacques. 1975. « Motifs du crime paranoïaque. Le crime des sœurs Papin ». In *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, coll. « Le champ freudien », p. 389-398. Paris, Éditions du Seuil.
- Lionnet, Françoise. 1989. *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-portraiture*. London and Ithaca: Cornell University Press, 258 p.
- Louviot, Myriam. 2004. « L'hybridité pour aborder les littératures post-coloniales ». In *Métissages littéraires : Actes du XXXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Saint-Étienne, 8-9 septembre 2004), sous la dir. de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, p. 487– 493. Saint-Étienne (France) : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Memmi, Albert. 1966. *Portrait du colonisé : précédé par le Portrait du colonisateur*. Préf de Jean-Paul Sartre. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 184 p.

- Montadon, Alain. 2004. « Préface ». In *Métissages littéraires : Actes du XXXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Saint-Étienne, 8-9 septembre 2004), sous la dir. de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, p. 7– 10. Saint-Étienne (France) : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Moura, Jean-Marc. 1999. *Littératures francophones et théories postcolonial*, Paris : Presses Universitaires de France, 174 p.
- Mouralis, Bernard. 1999. *Entre République et Colonies : entre histoire et mémoire*, Paris : Présence Africaine, 249 p.
- Ndiaye, Pap. 2005. « Pour une histoire des populations noires en France : préalables théoriques ». *Le Mouvement social*, vol. 4., n° 213, p. 91-108.
- Pironet, Olivier. « Le philosophe et le président : une certaine vision de l'Afrique ». In *Le Monde diplomatique*, [En ligne]. <http://www.monde-diplomatique.fr/2007/11/PIRONET/15274> (Page consulté le 01 décembre 2007).
- Samoyault, Tiphaine. 2001a. « L'hybride et l'hétérogène ». In *L'art et l'hybride*. Coll. « Esthétiques hors cadre », sous la dir. de Noëlle Batt, p. 175-186, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Sinfeld, Alan. 1996. « Diaspora and hybridity: queer identities and the ethnicity model. » *Textual Practice*. vol. 10, n° 2, p. 271-293.
- Waberi, Abdourahman A. 1998. « Les Enfants de la postcolonie: Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire ». In *Notre Librairie*, (135), septembre-décembre, 8-15.

Articles sur et entretiens de Marie NDiaye

- Argand, Catherine. 2001. « Marie Ndiaye. Entretien ». In *Lire*, [En ligne], avril. <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=36945/idTC=4/idR=201/idG=> (Page consulté le 01 mars 2007).
- Bonnet, Veronique. 2002. « Où situer Marie Ndiaye ? ». In *Africultures* [En ligne], (45), juillet. http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2102 (Page consulté le 17 avril 2006).
- Deltel, Danielle. 1994. « Marie NDiaye : l'ambition de l'universel. *Notre Librairie. Nouvelles Écritures féminines 2. Femmes d'ici et d'ailleurs : l'état post-colonial*. n° 118, p. 111-115.

- Garnier, Xavier. 1998. « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye ». In *Itinéraires et Contacts de cultures : le réalisme merveilleux*, Université de Paris Nord, Centre d'études francophones, vol. 25. Paris : Harmattan, p. 79-89
- Magnier, Bernard. 1990. « Beurs noirs à Black Babel ». *Notre Libraire. Revue du Livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n° 103, octobre-décembre, p. 102-107.
- Makward, Christiane P. et al. 1996. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie Ndiaye*. Paris : Éditions Karthala, 641 p.
- Marin La Meslée, Valérie. 2005. « Marie NDiaye, couleur locale ». In *Magazine littéraire*, n° 439, février, p. 65.
- Mercure de France. *Mercure de France*, [En ligne]. www.mercuredefrance.fr/collections.htm (Page consulté le 17 avril 2006).
- Moudileno, Lydie. 1998. « Délits, détours et affabulation : l'écriture de l'anathème dans *En Famille* de Marie Ndiaye ». *The French Review*, vol. 71, n° 2 (février) p. 442-453.
- Mouralis, Bernard. 1994. « Marie NDiaye ou la recherche de l'essentiel ». *Notre Librairie. Nouvelles Écritures féminines 2 : femmes d'ici et d'ailleurs : l'état postcolonial*. n° 118, p. 108-110.
- Picouly, Daniel. 2007. « Tropismes : Marie Ndiaye ». In Radio France Outre-Mer, *Site de Réseau France Outre-Mer*, [En ligne]. <http://litteratures-outre-mer.rfo.fr/article121.html#> (Page consulté le 01 mars 2007)

Articles sur Julie Ganzin

- Debat, Michelle. 2004. « Les moments de bonheur photographiques de Julie Ganzin ». In *Exporevue*, [En ligne], juin 2004. <http://www.exporevue.com/magazine/fr/index.html>, (Page consulté le 01 mars 2007).
- Murier, Anne-Laure. 2003. « Julie Ganzin, Les Beaux jours ». *Photo nouvelles*, no 24 (novembre-décembre), p. 36-40.